ROMAN PAWŁOWSKI

#przyszłość

Bitwa o kulturę

ROZMOWY Bendyk / Choroś / Chrząstowski / Cyz / Dąbrowska / Ganszyniec / Hausner / Holcman / Hołda / Karpowicz / Kostera / Kuczyńska / Kuśmirowski / Libera / Lupa / Mykietyn / Orliński / Peszek / Szczawińska / Szumowska / Wasilkowska / Wilczyński

Teatr Stary w Lublinie
Wydawnictwo Krytyki Politycznej

Plik jest zabezpieczony znakiem wodnym

ROMAN PAWŁOWSKI

#przyszłość

Bitwa o kulturę

Teatr Stary w Lublinie
Wydawnictwo Krytyki Politycznej

ROMAN PAWŁOWSKI
BITWA O KULTURĘ.
#PRZYSZŁOŚĆ
Warszawa 2015

Copyright © for this edition
by Teatr Stary w Lublinie and
Wydawnictwo Krytyki Politycznej,
Lublin–Warszawa 2015

Wydanie I

ISBN 978-83-65369-52-9

Organizator Teatru Starego w Lublinie

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mecenas Teatru Starego w Lublinie

SPIS TREŚCI

Roman Pawłowski: Wstęp

Część I. Teoretycy i aktywiści

- Edwin Bendyk: Przyszłość już była. Innej nie będzie
- Anna Dąbrowska i Piotr Choroś: Biegi ultra mają przyszłość
- Jerzy Hausner: Gospodarka stanie się kulturą
- Joanna Hołda: Będziemy chronić prawa twórców
- Monika Kostera: Założymy kłączowe organizacje
- Wojciech Orliński: Internet odbierze nam wolność i kulturę

Część II. Twórcy, krytycy, kuratorzy

- Adam Chrząstowski: Będziemy jeść lokalnie
- Tomasz Cyz: Nie pojawi się nowy Rossini
- Artur Ganszyniec: Zagramy w życie
- Szymon Holcman: Będziemy myśleć obrazami
- Anna Kuczyńska: Ubiorą nas lokalni projektanci
- Robert Kuśmirowski: Wszyscy będziemy artystami
- Ignacy Karpowicz: Powieści nie znikną
- Zbigniew Libera: Wrócimy do kultury plemiennej
- Krystian Lupa: Teatr zastąpi religie
- Paweł Mykietyn: Muzyka będzie matematyką
- Maria Peszek: Rewolucję wywołam na scenie
- Weronika Szczawińska: Kolektywy przejmą teatry
- Małgorzata Szumowska: Kino będzie terapią
- Aleksandra Wasilkowska: Przyszłość architektury to hybrydy
- Mariusz Wilczyński: Metafora wygra z iluzją

Biogramy

Przypisy

PRZYSZŁOŚĆ JEST TERAZ

ROMAN PAWŁOWSKI

Ten projekt wziął się z potrzeby zajrzenia za horyzont. Polska modernizuje się w dynamiczny sposób, zmienia się paradygmat społeczno-cywilizacyjny, zmiany obejmują praktycznie wszystkie sfery aktywności społecznej: od prawa, przez gospodarkę, po kulturę i style życia. Jednocześnie polskie społeczeństwo jest zwrócone w przeszłość. Najważniejszym tematem debaty publicznej pozostają rozliczenia historyczne, zwłaszcza dwudziestowieczne, główną aktywnością polityczną – upamiętnianie. W ciągu ostatnich dwóch dekad zbudowaliśmy setki pomników, otworzyliśmy dziesiątki muzeów i tylko jeden Ośrodek Badań nad Przyszłością, działający przy prywatnej zresztą uczelni, Collegium Civitas w Warszawie.

Chowanie się w bezpieczną, bo znaną i oswojoną przeszłość jest reakcją na niepewną sytuację na świecie, wywołaną kryzysami politycznymi i gospodarczymi. „Ktoś nam zabrał przyszłość” – powiedziała mi reżyserka teatralna Weronika Szczawińska w rozmowie zamieszczonej w tej książce. Jej zdaniem niestabilność zatrudnienia, odsetek pracy prekarnej sprawiają, że młode pokolenia nie są w stanie niczego zaplanować. Z drugiej strony – kontynuowała Szczawińska – nie umiemy projektować bardziej abstrakcyjnie pojętej przyszłości, bo świat, mimo odkryć i nowych technologii, stał się nieprzezroczysty. Nie rozumiemy polityki, problemy gospodarki są dla nas nieprzeniknione, podobnie jak relacje społeczne; nie wiemy, gdzie zapadają decyzje ani kto za nie odpowiada. Trzymamy się tradycyjnych ścieżek rozwoju, nie wychylamy się, bo terytorium poza nimi wydaje się nieznane i tym samym groźne.

W Polsce nostalgię za przeszłością dodatkowo wzmacnia wieloletnia zaciekła walka między dwiema największymi prawicowymi partiami, które rywalizują o to, która skuteczniej opowie Polakom i Polkom ich historię, a przez to zyska ich poparcie. Orężem w tym konflikcie jest polityka historyczna, hybryda doraźnej walki politycznej i traktowanej ideologicznie

nauki o przeszłości, która ma uzasadniać bieżące działania. W rezultacie stajemy się mistrzami w rekonstruowaniu wielkich bitew, a jednocześnie z trudem odnajdujemy się w teraźniejszości, przyszłość natomiast zostawiamy przypadkowi lub Bogu, zależnie od tego, kto w co wierzy.

Gdzie szukać projektów zmiany? Edwin Bendyk, publicysta „Polityki" i jeden z najlepszych ekspertów od przyszłości w Polsce, twierdzi, że w kulturze. To twórcy mają zdolność konstruowania utopii, które mogą przekładać się na realne działania. Podobnie myśli prof. Jerzy Hausner, jeden z najwybitniejszych polskich ekonomistów, który uważa, że kultura może stać się mechanizmem rozwoju. Według niego odpowiedzi na kryzys nauk ekonomicznych i gospodarki należy szukać w kulturze, bo to ona wyzwala energię twórczą i buduje wspólnotowość, niezbędne w nowej gospodarce opartej na wiedzy.

Zainspirowany wypowiedziami red. Bendyka i prof. Hausnera, zaprosiłem grupę praktyków oraz praktyczek i teoretyków oraz teoretyczek kultury, aby razem ze mną wyprawili się w podróż w przyszłość i spróbowali zbudować własną wizję jutra. Aby zajrzeli za horyzont swoich dziedzin kultury i sztuki, ale także nazwali osobiste pragnienia, marzenia i obawy związane z przyszłością. Wybór był subiektywny, rozmawiałem z osobami, których myślenie jest mi bliskie, i takimi, z którymi wiele mnie dzieli. Szukałem ludzi z różnych pokoleń i środowisk, aby obraz był jak najszerszy. Znaleźli się wśród nich zarówno twórcy działający w obszarze tradycyjnych dziedzin: literatury, muzyki, filmu, teatru, opery, jak i nowych zjawisk, nabierających dopiero znaczenia w obiegu kulturowym, takich jak komiks i gry komputerowe. Moimi rozmówcami byli także ludzie tworzący modę i gastronomię, dziedziny, które odgrywają coraz większą rolę w kształtowaniu naszych zachowań kulturowych.

Część rozmów odbyła się w ramach cyklu spotkań „Bitwa o kulturę #przyszłość", które prowadziłem w 2014 roku w Teatrze Starym w Lublinie. Pozostałe rozmowy nagrałem osobno, specjalnie na użytek tej publikacji. Oprócz twórców szeroko rozumianej kultury moim rozmówcami byli także naukowcy i publicyści, eksperci z dziedzin ekonomii, zarządzania, prawa autorskiego, nowych technologii i mediów, czyli dyscyplin, które kształtują środowisko dla kultury, a jednocześnie wiele z niej czerpią. To oni stawiają pytania, na które próbuje dzisiaj odpowiedzieć kultura i sztuka.

Horyzontem wyznaczającym nasze poszukiwania jest rok 2045. Perspektywa – stosunkowo bliska jak na futurologię, a jednocześnie odległa, jeśli wziąć pod uwagę przyspieszenie technologiczne i tempo zmian cywilizacyjnych. Ustalając dystans czasowy na trzydzieści lat, chciałem, aby prognozy i przewidywania obejmowały aktywne życie zawodowe moich rozmówców i rozmówczyń, abyśmy snując fantazje, starali się wyobrazić w nich siebie. Czasem wybiegamy daleko w przód – jak w przypadku Zbigniewa Libery, który w swoich pracach pokazuje świat pod koniec XXI wieku – a czasem tylko o kilka lat, kiedy mówimy o osobistych planach artystów i artystek. Niekiedy cofamy się w przeszłość, aby prześledzić zmiany kulturowe i znaleźć odpowiedź na pytanie o mechanizmy powstawania nowych zjawisk i prądów.

Prognozowanie przyszłości może być niebezpieczną pułapką, czas brutalnie weryfikuje scenariusze, które snuli pół wieku temu awangardowi twórcy i pisarze *science fiction*. Nie zrealizowała się wizja holenderskiego artysty Constanta Nieuwenhuysa z lat 60. o społeczeństwie Nowego Babilonu, w którym ludzie uwolnieni z kajdanów pracy i obowiązków obywatelskich przemieszczają się swobodnie po świecie w poszukiwaniu przyjemności i rozrywki. Nie żyjemy w kroczących miastach, które w latach 60. projektowali architekci z brytyjskiej grupy Archigram. Zaplanowany na rok 2003 lot człowieka na Wenus, opisany w *Astronautach* Stanisława Lema z 1951 roku, także się nie odbył, choć nasze sondy dotarły do krańców Układu Słonecznego.

Z drugiej strony trudno wymyślić coś nowego na temat przyszłości, wszystkie scenariusze, z apokalipsą i regresem cywilizacyjnym na czele, zostały już opisane i przetrawione przez popkulturę. Dzisiaj fantastyka przetwarza głównie przeszłość, budując alternatywne wersje historii, jak te z powieści Jacka Dukaja *Lód*, w której zmiany klimatyczne wywołane upadkiem meteorytu tunguskiego blokują mechanizm historii, I wojna światowa nie wybucha, a Polska w latach 20. XX wieku wciąż należy do Cesarstwa Rosyjskiego.

Zamiast snuć fantazje o kroczących miastach i lotach do gwiazd, możemy uchwycić zjawiska, które w najbliższym czasie będą realnie wpływać na nasze życie. Rozwój miast, wpływ nowych technologii komunikacji na relacje międzyludzkie, zmiany w prawie autorskim i ich oddziaływanie na kulturę, starzenie się społeczeństw, migracje, nowe

modele ekonomiczne, zmiany klimatyczne, rosnące nierówności społeczne – to wszystko procesy w bardzo konkretny sposób kształtujące naszą przyszłość.

Moi rozmówcy i rozmówczynie nie dają spójnej ani całościowej odpowiedzi na pytanie o to, co nas czeka. Ich projekty i fantazje bywają rozbieżne: jedni prorokują rozkwit miast, inni ich upadek, jedni wierzą w nowe technologie, inni wieszczą koniec postępu technologicznego i cywilizacyjny regres. Utopie sąsiadują tu z dystopiami, niemal każdy pozytywny projekt ma rewers w postaci pełnej obaw wizji katastrofy. Dla jednych przestrzeń wirtualna jest zagrożeniem wolności i podstawowych praw człowieka, miejscem, gdzie wyzwala się agresja i frustracja, dla innych – laboratorium przyszłości, w którym powstaje nowy człowiek. Dynamicznie rozwijający się język obrazów dla jednych jest wartością, a inni postrzegają go jako zagrożenie tradycyjnej kultury opartej na słowie.

Wspólne jest poczucie, że żyjemy na krawędzi wielkiej zmiany, bo system, który dotąd obowiązywał, sięgający korzeniami jeszcze XIX wieku, nie jest w stanie sprostać nowym globalnym wyzwaniom, związanym z kryzysem gospodarczym i demograficznym, wielkimi migracjami i wywołanymi przez nie wojnami kulturowymi czy gwałtownym rozwojem technologii, przynoszącym tyle ułatwień co problemów. Mówi o tym dobitnie prof. Monika Kostera, specjalistka od innowacyjnych form zarządzania: „Ten świat tak się już zapętlił i zagalopował w ślepą uliczkę, że stał się niereformowalny; próby podejmowania jakichś reform czy budowania wysp funkcjonujących inaczej są skazane na porażkę”.

Jaki będzie ten nowy system, który na razie powstaje jako utopia w głowach intelektualistów i intelektualistek oraz artystów i artystek? Czy, jak proponuje prof. Kostera, będzie niehierarchiczną siecią kłączowych organizacji obejmujących cały świat? Globalną oligarchią rządzoną przez internetowych magnatów, jak w swoich katastroficznych prognozach zapowiada publicysta Wojciech Orliński? A może schyłkowy kapitalizm obroni się i zakonserwuje, przejmując i neutralizując energię skierowanego przeciwko sobie buntu, jak twierdzi Piotr Choroś, politolog i działacz organizacji pozarządowych?

Pytanie o przyszłość systemu to także pytanie o miejsce kultury w nim – bardzo ważne w kontekście komercjalizacji i niedostatecznych nakładów publicznych na kulturę, prekaryzacji twórców, zagrożenia cenzurą. Czy

kultura stanie się mechanizmem rozwojowym, jak chciałby prof. Jerzy Hausner? Czy ograniczy się do korporacyjnej rozrywki serwowanej za pomocą sieci zubożałym masom zamieszkującym baraki, o czym pisali autorzy *science fiction*, tacy jak Philip K. Dick?

Zamieszczone w tej książce prognozy przedstawiam nie po to, aby wywołać lęk przed przyszłością, ale by uruchomić refleksję na temat możliwych scenariuszy dla Polski, Europy, świata. William Gibson, twórca gatunku cyberpunk, który m.in. opisał Internet na długo przed jego powstaniem, twierdził, że przyszłość jest teraz, tylko nierówno rozłożona. Kultura może nam pomóc ją dostrzec, ale to od nas będzie zależało, co z tą wiedzą zrobimy: czy będziemy biernie czekać na nieuchronne zmiany, czy też podejmiemy próbę korekty i będziemy starali się kształtować ją według naszych marzeń i potrzeb. Do tego niezbędna jest jednak wyobraźnia. Musimy sobie opowiedzieć przyszłość – a tego nie zrobimy bez kultury.

* * *

Pomysł tej książki powstał w ramach mojej współpracy z Teatrem Starym w Lublinie, gdzie od 2012 roku współprowadziłem cykl dyskusji pod hasłem „Bitwa o kulturę”. Jego kuratorem był Krzysztof Varga, pisarz, niegdyś mój kolega redakcyjny z „Gazety Wyborczej”. Zaprogramowane przez niego rozmowy otwierały nowe perspektywy na kulturę i uruchamiały wyobraźnię, która naprowadziła mnie w końcu na pomysł cyklu rozmów o przyszłości. Nie byłoby tej książki, gdyby nie Karolina Rozwód, dyrektorka Teatru Starego, która zaprosiła mnie do tej nowoczesnej placówki i wspierała mój projekt merytorycznie i organizacyjnie. Przełożenie pięćdziesięciu godzin nagrań wywiadów na tekst nie udałoby się bez pomocy Magdaleny Stępień, która perfekcyjnie przygotowała wszystkie transkrypcje. Dziękuję także całemu zespołowi Teatru Starego, szczególnie realizatorom transmisji internetowych, dzięki którym nasze dyskusje mogła oglądać publiczność spoza Lublina. Podziękowania należą się również wspaniałej lubelskiej publiczności przez rok uczestniczącej w naszych spotkaniach i dopingującej uczestników i uczestniczki dociekliwymi pytaniami. Gdyby wszystkie instytucje kultury działały tak jak lubelski Teatr Stary, nie bałbym się o ich przyszłość.

CZĘŚĆ I
TEORETYCY I AKTYWIŚCI

1

PRZYSZŁOŚĆ JUŻ BYŁA. INNEJ NIE BĘDZIE

EDWIN BENDYK

Coraz więcej ekonomistów twierdzi, że postęp był tylko epizodem w historii ludzkości, że doszliśmy do okresu powzrostowego. Musimy przygotować się na świat, w którym nie będzie już wzrostu dochodów i radykalnego postępu.

ROMAN PAWŁOWSKI: **W swoich notach biograficznych przedstawiasz się jako kogniwojażer. Co to znaczy?**

EDWIN BENDYK: To pojęcie pojawiło się, kiedy z profesorem Tomaszem Szlendakiem jechaliśmy z konferencji w Gdańsku na konferencję w Bydgoszczy i rozmawialiśmy o losie takich właśnie wędrujących uczestników konferencji. Stwierdziliśmy, że dzisiaj wiedza jest podstawowym towarem i że jesteśmy takimi komiwojażerami, którzy wożą wiedzę. Stąd ten kogniwojażer.

Komiwojażerowie wozili ze sobą walizki pełne próbek, a wy co wozicie?

Głowy i laptopy z prezentacjami. Reszta pozostaje ta sama; nieustanne podróże i nocowanie w hotelach.

Zaraz wrócimy do słowa kognitywny i do pojęcia gospodarki kognitywnej, która, jak piszesz, ma w przyszłości zastąpić gospodarkę tradycyjną opartą na surowcach. Ale zanim oddamy się wizjom przyszłości, chciałbym na chwilę wrócić do przeszłości. W jednym ze swoich tekstów przywołałeś pracę profesora Krzysztofa Pomiana, który na początku lat 80. XX wieku pisał o kryzysie przyszłości. Według niego zmiany cywilizacyjne powodują, że coraz trudniej jest sobie wyobrazić przyszłość możliwą i pożądaną. W chwili kiedy to pisał, świat wydawał się stabilny i przewidywalny. Wtedy jeszcze można było przewidzieć mniej więcej, jak będzie przebiegało życie danego człowieka – od dzieciństwa, przez dorosłość, aż po starość. Wiadomo było, jak wygląda proces edukacji, kariera zawodowa, życie rodzinne. Model ten rozsypał się jednak w ciągu niecałych dwóch dekad. Kto nam ukradł przyszłość?

To był tekst dokładnie z 1980 roku, mija więc trzydzieści pięć lat od jego publikacji, ale gdyby zmienić pojęcia na używane w dzisiejszym dyskursie,

to ciągle czulibyśmy jego aktualność. Prof. Pomian zauważył, że gwarantem przyszłości i podstawą wiary w postęp był sojusz między nauką a państwem. Państwo czerpało legitymację do realizowania projektów modernizacyjnych z tego, że wiedziało, jak będzie, a to, jak będzie, mówiła nauka.

Mieliśmy plany pięcioletnie, dziesięcioletnie…

To było w PRL-u, ale Francja do dzisiaj realizuje gospodarkę planową, ma komitet planów, mimo że jest krajem kapitalistycznym. Podobnie jest w Korei Południowej, jednym z najdynamiczniej rozwijających się współcześnie krajów. Resztki tego przekonania, że można zarządzać rozwojem w oparciu o naukę, istniały jeszcze do połowy wieku XX, ale już w latach 60., a w pełni w następnej dekadzie, odkryliśmy, że nauka jest źródłem nie tylko odpowiedzi pozytywnych, lecz również problemów. No i nastąpiła erozja zaufania do sojuszu między państwem a nauką. Książki, takie jak *Cicha wiosna* Rachel Carson z 1962 roku, pokazywały, że postęp nagle stał się źródłem poważnych problemów ekologicznych. Symbolem tych zmian był DDT, czyli azotoks, który miał rozwiązać wszystkie problemy sanitarne, tymczasem jego powszechne stosowanie spowodowało zanieczyszczenie środowiska. Potem był raport Klubu Rzymskiego *Limit to Growth*, czyli *Granice wzrostu*, z 1972 roku, podważający bezgraniczną wiarę, że wzrostem można zarządzać. Kluczowym wydarzeniem, które potwierdziło tezę Pomiana, była katastrofa w elektrowni w Czarnobylu w 1986 roku. Czarnobyl nie tylko wysadził w powietrze Związek Radziecki, ale w ogóle wysadził w powietrze nowoczesność rozumianą jako bezgraniczna pycha w realizowaniu dużych projektów.

W Czarnobylu skończyła się definitywnie wiara w technologię, a piętnaście lat później razem z wieżami World Trade Center w Nowym Jorku zawaliła się wiara w porządek polityczny, którego pilnować miał globalny policjant.

Z tym że – jak mówi Immanuel Wallerstein – atak na World Trade Center był domknięciem zjawiska, które zaczęło się równo trzydzieści lat wcześniej decyzją prezydenta Richarda Nixona o uwolnieniu kursu dolara, otwierającą epokę neoliberalną. To była cena polityczna za wojnę w Wietnamie. Trzeba było spłacić olbrzymi dług i uwolnienie kursu dawało taką szansę. Wielka inflacja, która ogarnęła wtedy cały świat, pozwoliła Amerykanom zmniejszyć ich zadłużenie, ale koszty płacimy do dzisiaj.

Decyzja Nixona oznaczała rezygnację z bezwzględnej, właściwej jeszcze dla państwa dobrobytu, politycznej kontroli rynków finansowych. Od tamtego czasu uruchamia się zupełnie nowy model zarządzania gospodarką: sfera wcześniej traktowana jako usługowa wobec sfery politycznej i społecznej nagle stała się dominująca. Data 11 września potwierdziła, że skończyła się dominacja Amerykanów w sensie geopolitycznym.

Co mamy zrobić, żeby się odnaleźć w tej przyszłości, bo ona jednak nastąpi, prawda? Ktoś nam ukradł wizję, ktoś zlikwidował plan, ale – jak mówi Makbet – „ciągle to jutro, jutro i znów jutro". Jak się do tego jutra przygotować i gdzie szukać w dzisiejszej rzeczywistości sygnałów zapowiadających zmianę?

Źródłem wiedzy o tym, co może nas czekać, jest kultura: to ona wytwarza symbole, podpowiada obrazy, daje nam sposób opowiadania o samych sobie. Dobrym przykładem może tu być dorobek Williama Gibsona, twórcy gatunku cyberpunk. W 1982 roku Gibson w opowiadaniu *Burning Chrome* po raz pierwszy użył pojęcia cyberprzestrzeni. Rozwinął je dwa lata później w powieści *Neuromancer*, gdzie opisywał ją jako „rozszerzony elektroniczny układ nerwowy ludzkości". Stało się to na sześć lat przed wymyśleniem WWW i początkiem popularności Internetu. Potem pisarz stwierdził, że przyszłość jest dziś, tylko nierówno rozłożona.

Co to znaczy?

Cykl rozwoju produktów trwa mniej więcej 20 – 30 lat, czyli to, co za 20 – 30 lat będzie funkcjonowało na rynku, już dzisiaj jest rozwijane w jakimś laboratorium, inwestuje się w to pieniądze. Trzeba więc patrzeć, co się dzieje w laboratoriach.

Zatrzymajmy się na chwilę przy literaturze science fiction. Autorom s.f. udało się przeczuć i wyobrazić nie tylko nowe technologie, ale też związane z nimi zmiany społeczne. Przywołany przez ciebie William Gibson jako pierwszy użył słowa matrix na określenie sieci wirtualnej, w której w przyszłości będą żyć ludzie. To był przełom lat 70. i 80., kiedy nikomu nie śniło się jeszcze o awatarach czy portalach społecznościowych. On też pisał o technologii World Wide Web, podczas gdy naukowcy dopiero opracowywali jej założenia; opisywał włamania hackerów do przyszłych sieci komputerowych, wymyślił również telewizyjne reality show na długo przed emisją pierwszego „Big Brothera" (który swój tytuł zaczerpnął z literatury – z dystopijnej powieści George'a Orwella Rok 1984). To już nie tylko

zdolność do przewidywania, w którą stronę rozwinie się technologia, ale także tego, jakie będą nowe potrzeby ludzi i jak zmieni się społeczeństwo.

Ta umiejętność jest zdecydowanie istotniejsza…

Gibson przewidział też rzeczy, które jeszcze nie nastąpiły, na przykład upadek państw narodowych na skutek globalizacji.

Tu byłbym ostrożny.

A nie sądzisz, że dystans między literacką fikcją a rzeczywistością w ostatnich latach bardzo się skrócił? W szkole zaczytywałem się w powieściach Lema, w jednej z nich – Powrocie z gwiazd z 1961 roku – bohaterowie płacili za usługi plastikowymi kartami, które pokazywały stan konta. Do głowy mi nie przyszło, że za dwadzieścia lat będę miał w portfelu trzy takie urządzenia. W przypadku Internetu trzeba było tylko kilku lat, aby wizja literacka stała się rzeczywistością. Na ile prognozy pisarzy futurystów wpływają na nasze postrzeganie przyszłości? Na ile są samospełniającymi się przepowiedniami?

To jest trudny problem, bo w sensie ontologicznym przyszłości nie ma. To znaczy ona będzie taka, jaką ją stworzymy. O tym, czy coś będzie, czy nie, decyduje suma naszych wyobrażeń i decyzji, oczywiście w ramach różnego typu ograniczeń. Ale decydująca jest wyobraźnia. Lem miał wpływ na przyszłość, bo zarażał umysły: w czasach, kiedy tworzył swoje najważniejsze książki, przyszłość była kodem mówienia o rzeczywistości. W mojej szkole mówiło się Lemem. Fenomen popularności tej literatury był na pewno związany z kontekstem komunizmu, czytaliśmy o przyszłości, aby uciec od ponurej rzeczywistości realnego socjalizmu. Natomiast dzisiaj mamy odwrotną sytuację. *Science fiction*, takie, jakie uprawiał Lem, rozgrywające się w przyszłości, jest w odwrocie. Jeżeli czytamy, to przede wszystkim alternatywne wizje przeszłości, historyczne fantasy.

Dlaczego klasyczne science fiction przestało działać?

Być może dlatego, że nie jesteśmy w stanie już nic wymyślić, bo wszystko zostało już wymyślone. To znaczy przekroczyliśmy pewną barierę ewolucyjną. Dokonaliśmy skoku antropologicznego, opisane zostały wszystkie możliwe warianty rozwoju człowieka, również w hybrydach z maszynami itd. Co można jeszcze wymyślić po *Łowcy androidów* Ridleya Scotta albo po *Solaris* Lema? Pozostała tylko jedna nieprzekraczalna granica: chodzi o możliwość komunikowania się z innymi formami życia, zarówno tymi, które ewentualnie odkryjemy, jak i tymi, które stworzymy –

nowymi gatunkami cyborgicznymi. Nie mamy natomiast wątpliwości, że ich stworzenie jest technicznie możliwe. W zasadzie już jesteśmy cyborgami, to nie tylko hipoteza. Oczywiście nie mamy jeszcze wszczepionych układów elektronicznych, ale jesteśmy z technologią połączeni innymi więzami.

Widać to na lotniskach, gdzie coraz częściej bramki do wykrywania metali piszczą, chociaż pasażerowie nie mają przy sobie żadnych przedmiotów z metalu. Po prostu ludzie mają w sobie tyle elementów metalowych: sztuczne stawy, rozruszniki, implanty…

I to jest już normalna praktyka przywracania zdrowia. Te same techniki możemy wykorzystywać do modyfikowania naszych cech gatunkowych. Polska jest jednym z wiodących ośrodków przywracania słuchu poprzez implanty wszczepiane w pień mózgu. Tę samą technologię za dziesięć, piętnaście lat będzie można wykorzystać do wzmacniania kompetencji czy zdolności przetwarzania informacji. Pytanie, czy będziemy tego chcieli. I tu wkraczają pisarze i ludzie sztuki z ich wrażliwością. Inżynierowie będą w stanie zrobić wszystko, a jeśli tylko dostaną odpowiednie pieniądze, zrobią to dla samej ciekawości sprawdzenia. Tylko czy my jako społeczeństwo pójdziemy za tymi nowymi możliwościami?

Już dzisiaj niepełnosprawni sportowcy biegający na protezach osiągają lepsze wyniki niż sportowcy używający własnych kończyn. Czy stoimy przed perspektywą powstania nowego gatunku superludzi? A jeżeli tak, to jak to wpłynie na relacje społeczne, bo przecież nie każdego będzie stać na implanty potęgujące możliwości intelektualne i fizyczne?

Momentem przełomowym, który pokazał, że faktycznie jesteśmy już w przyszłości, był rok 2012 i paraolimpiada w Londynie. Hasło promujące to wydarzenie brzmiało „Meet the Superhumans” – „Spotkaj nadludzi”. Nie „Spotkaj się ze sprawnymi inaczej”, tylko odwołanie do Nietzschego, sugerujące, że niepełnosprawni to nie są ludzie z marginesu społecznego, ale przeciwnie: awangarda, nadludzie. Można to hasło odczytywać wieloznacznie: przez wysiłek, który włożyli, by osiągnąć to, co osiągnęli, ale z drugiej strony przez odwołanie do technologii. Symboliczny był moment otwarcia paraolimpiady, w którym uczestniczył Stephen Hawking, człowiek cyborg. Sto lat temu umarłby ze względu na swoją chorobę – stwardnienie zanikowe boczne, dzisiaj jest jednym z największych mózgów, ale mózgiem odłączonym od ciała i tylko dzięki technologii mogącym robić

to, co robi. Na zakończenie paraolimpiady ponad milion londyńczyków wyszło, by żegnać niepełnosprawnych atletów. Ta akceptacja i uznanie pokazują, że najprawdopodobniej już jesteśmy w innej kulturze, którą nazywam posthumanistyczną, czyli taką, w której inaczej rozumiemy istotę człowieka, w której już jesteśmy otwarci na to, że jest to hybryda złożona z człowieka, umysłu i różnych rozwiązań technicznych pomagających mu w pełni realizować jego potencjał.

Problem w tym, że nie każdy chory lub niepełnosprawny ma możliwość korzystania z supernowoczesnego sprzętu rehabilitacyjnego. Czy nie jest tak, że z powodu różnic ekonomicznych i kulturowych w społeczeństwie rozwój technologii rozczarowuje, ponieważ zamiast przynosić większą równość, wywołuje jeszcze większą nierówność? Coraz więcej rodzin w Polsce ma dostęp do Internetu, ale poziom świadomości obywatelskiej, wiedzy czy choćby zwykłego rozumienia tekstów wcale się nie zwiększa. Nie jesteśmy mądrzejsi dlatego, że mamy w domu końcówki globalnej sieci. Dlaczego tak się dzieje?

Na postęp technologiczny trzeba nałożyć siatkę dominującej ideologii, wskazującej, jak zarządzać społeczeństwem i gospodarką – czyli neoliberalizmu. Jego teoretycy, Milton Friedman i inni, uważali, że uwolnienie rynku i prywatnej energii spowoduje ożywienie, na którym skorzystają wszyscy. Twierdzili, że wszystkie łódki pójdą do góry. Dzisiaj widzimy, że tak się nie stało. Mamy najszybciej rosnące nierówności od początku epoki przemysłowej. I jeżeli nałożymy ten trend na postęp techniczny, to widać, że rzeczywiście owoce tego postępu nie są dla wszystkich. Dla gawiedzi jest popkulturowe opium w postaci gier i filmów, z których łatwo i przyjemnie jest korzystać dzięki masowej dystrybucji przez Internet. Natomiast antropotechnologie, które dają szansę przedłużenia życia, czy wręcz, jak wierzą guru Krzemowej Doliny, nieśmiertelności, dostępne są tylko dla tych o ośmio-, dziewięciocyfrowych oszczędnościach, czyli dla miliarderów, którzy wzbogacili się na tym procesie.

Mimo rozwoju technologii natura człowieka nie zmienia się. Chciwość pozostaje jedną z głównych sprężyn napędzających ludzkość. Co zrobić, żeby osiągnięcia nauki i techniki były rzeczywiście dostępne ogółowi?

To jest pytanie o nową utopię. Czy jesteśmy w stanie wyobrazić sobie nową wersję sprawiedliwego społeczeństwa? Takim wyobrażeniem zrealizowanym w praktyce było wcześniej państwo dobrobytu. Po latach

napięć i krwawych walk między różnymi siłami powstała idea sprawiedliwszego społeczeństwa, w którym aktywnie niweluje się różnice w dochodach, w dostępie do dóbr kultury, edukacji itd. Powstał fenomen nieznany w całej historii ludzkości, polegający na stwarzaniu szansy wszystkim. Ale to się skończyło wraz z nastaniem neoliberalizmu. Teraz pytamy, czy jesteśmy w stanie na nowo skonstruować społeczeństwo. Szukając odpowiedzi, trzeba ponowić wiele szczegółowych pytań stawianych przez krytyków społeczeństwa dziewiętnastowiecznego, między innymi Karola Marksa. Na przykład o to, kto jest dzisiaj podmiotem? Z jednej strony mamy kapitał, najważniejszą siłę sprawczą, bardzo autonomiczną. Pytanie, czy po przeciwnej stronie znajdzie się podmiot, aktor, który byłby w stanie wdrażać i legitymizować projekty polityczne?

Na pewno nie jest nim państwo, które staje się coraz słabsze i traci wpływ na gospodarkę.

Problem jest większy. Brak zdolności sprawczych państwa do regulowania sfery gospodarczej powoduje, że politycy, którzy szukają legitymizacji dla swoich działań, odwołują się do innych języków, które zaczynają być skuteczne w czasach chaosu. Efekt to ostry skręt w prawo, w kierunku nurtów skrajnie nacjonalistycznych, z dużą komponentą religijną. Widać to w krajach arabskich, gdzie rewolucja z lat 2010 – 2011 poniosła fiasko. Państwo, żeby zachować swoją integralność oraz zdolność do mobilizowania społeczeństwa, odwołuje się do kodów religijnych, wywołujących społecznie najsilniejszy rezonans. To powrót do wizji społeczeństwa żywiącej się wyidealizowaną przeszłością, jakimś mitycznym powrotem do tradycji, której nigdy nie było. Ta taktyka szybko się rozwija wobec siły sprawczej kapitału, który jest coraz bardziej zdelokalizowany i lata, jak chce, nie płacąc nigdzie podatków. Pytanie, czy pojawi się trzecia siła, jaką była w przeszłości klasa robotnicza. Nie mamy dzisiaj takiej.

Mamy klasę kreatywną, która – przynajmniej w Polsce – składa się głównie z prekariatu, czyli pracowników słabo opłacanych albo pracujących za darmo. Prekariat zastąpi proletariat?

Teoretycznie to mógłby być dobry materiał na rewolucję, ale póki co prekariat nie jest zdolny do zorganizowania się. Były próby organizacji tej grupy: ruch Occupy Wall Street, protesty w Hiszpanii i Izraelu. W Polsce

mieliśmy swój wariant w postaci protestów przeciwko ACTA. Ta mobilizacja nie skutkowała jednak żadnym projektem politycznym ani wizją nowego społeczeństwa. Była to raczej propozycja restytucji minionego świata, w którym żyło się fajnie, zaczynało się dzień od cappuccino, potem pracowało się w biurze w sektorze kreatywnym albo obsługującym go. To się rozsypało wraz z kryzysem kapitalizmu w 2008 roku i na razie nie ma czym tego zastąpić. Optymiści porównują dzisiejszą sytuację do tej, która miała miejsce po stłumieniu rewolucji 1848 roku, kiedy nastąpiła restauracja i powrót do *ancien régime*'u. Społeczeństwo nie dało się jednak cofnąć. Potrzeba było jeszcze dwóch, trzech dekad, żeby praca krytyków systemu przyniosła owoce w postaci projektu socjaldemokratycznego. Być może nas to też czeka, trzeba teraz trochę popracować głową.

Podsumujmy: nie ma alternatywy dla kapitału, rządzi neoliberalizm, czyli szalone, chciwe, nieprzewidywalne rynki, państwo nie ma wpływu na gospodarkę, więc politycy skupiają się na ideologicznej nadbudowie, w wyniku czego mamy skręt w prawo. To negatywna wizja. Czy jest jakaś alternatywa?

Tak. Bardzo ciekawym zjawiskiem jest to, co się dzieje na Ukrainie. Rewolucja w Kijowie jest zupełnie inna niż to, co działo się w krajach arabskich podczas wiosny arabskiej, inna także od pomarańczowej rewolucji z 2004 roku. Po rewolucji 2014 roku powstała na Ukrainie zupełnie nowa podmiotowość, która szuka swojej tożsamości w różnych sferach, zarówno społecznej, jak i kulturowej. To jest inne społeczeństwo niż jeszcze dekadę temu. Dla wielu Ukraińców przestał mieć znaczenie dylemat, czy wstąpić do Unii, czy do wspólnoty celnej z Rosją, bo jeden i drugi model pochodzą z innej epoki. To gra o podobnym skutku – zastąpić oligarchów ze Wschodu oligarchami kapitału zachodniego. Oczywiście Zachód jest niewątpliwie bardziej elegancki i państwo prawa działa lepiej niż na Wschodzie, ale dla tych ludzi to jest inna gra. Oni szukają teraz wyrazu instytucjonalnego i politycznego, i sądzę, że takich ruchów będzie więcej. Upatruję szansę w tego typu autentycznych mobilizacjach, których powodem nie jest czysta polityka, ale poczucie urażonej godności. Kiedy Berkut rozbił protesty studentów na kijowskim Majdanie, hasłem buntu stało się „Prawa człowieka ponad wszystkim". To nie był slogan dla

zachodnich telewizji mający pokazać, że Ukraina jest już w Europie. Oni rzeczywiście tak myślą.

Dzieje się sporo, tylko jeszcze tego nie widzimy. W Polsce na przykład nie dostrzegliśmy narastającej fali protestu przeciwko ACTA.

Znamienna jest jednak reakcja Putina i Rosji na wydarzenia na Ukrainie. Trudno o wyższe uznanie dla rewolucyjnego potencjału Majdanu niż próba zatrzymania biegu wydarzeń przemocą wojenną. Agresję Rosji można analizować na kilku poziomach. To na pewno element rozgrywki o skali globalnej, swoiste „sprawdzam" rzucone w momencie chaosu po to, żeby zobaczyć, kto jakimi zasobami dysponuje. Gest to jednak rozpaczliwy, bo wyraża także porażkę modernizacyjną Rosji – źródłem jej siły w jeszcze większym stopniu niż w czasach ZSRR są surowce, a nie to, co stanowi o sile Stanów Zjednoczonych, czyli technologie. W wymiarze konfliktu z Ukrainą agresja ma służyć degeneracji projektu, jaki wyrażał Majdan. Doskonale to rozumieli i mam nadzieję, że nadal rozumieją Ukraińcy. We wrześniu 2014 roku uczestniczyłem w konferencji, podczas której ukraińscy intelektualiści przekonywali, że Ukraina nie prowadzi wojny z Rosją i Rosjanami. Wrogiem jest *homo sovieticus*, natomiast stawką – nowy projekt społeczno-polityczny, wolny od zagrożeń wcześniejszych projektów, które skończyły się katastrofami. Chodzi o integralny nacjonalizm i komunizm. Putin, nękając Ukrainę, liczy, że wyzwoli atawistyczne mechanizmy plemiennej nienawiści, że powtarzając o faszystach rządzących w Kijowie, w końcu uczyni słowo ciałem.

Zarówno ze względu na pierwszy, globalny, jak i drugi, regionalny wymiar ukraińska historia ma dziś potencjał uniwersalności.

Wróćmy do ACTA, czyli zainicjowanej przez Amerykanów międzynarodowej umowy o walce z naruszeniami własności intelektualnej. Jej krytycy zarzucali, że ograniczy konstytucyjne prawo do wolności wypowiedzi i spowolni rozwój innowacyjnych technologii. Na początku 2012 roku przeciwko umowie protestowali użytkownicy Internetu na całym świecie, w tym także w Polsce.

To był bunt, który nie do końca zrozumieliśmy. Nauki społeczne były bezradne, jakby w ogóle tego nie przewidziały. Raport *Młodzi 2011* opublikowany pół roku przed tymi protestami w ogóle nie przewidywał takiej opcji, żeby młodzi Polacy mogli wyjść na ulice. A oni ruszyli, po raz pierwszy od dwudziestu lat.

Politycy chyba nie docenili Internetu. Jarosław Kaczyński jeszcze w 2008 roku mówił, że internauci zajmują się oglądaniem pornografii i piciem piwa.

I że można nimi łatwo manipulować. Okazało się, że nie miał racji. Problem polega na tym, że protest okazał się jednorazowy, rozszedł się. Nie wiemy, czy ta energia została gdzieś w strukturze i tylko jej nie widzimy, czy może znikła i trzeba będzie czekać znowu trzydzieści lat, aż powstanie coś nowego. Tak czy inaczej, protesty przeciw ACTA pokazały, jak słabo radzimy sobie z opisem rzeczywistości. Mamy aparat intelektualny z innej epoki, np. wciąż mówimy o społeczeństwie obywatelskim, rozumiejąc je jako zbiorowość zorganizowaną w organizacjach pozarządowych. Dzisiaj większość zadań, jakie wykonywały organizacje NGO, można realizować poza ich strukturami. Statystyki tego nie pokazują, w związku z czym prof. Janusz Czapiński z uporem twierdzi, że w Polsce jest bardzo niski kapitał społeczny. Jeśli popatrzeć na różne formy samoorganizacji na poziomie lokalnym, jest zupełnie inaczej. Francuski socjolog Alain Touraine opublikował w 2013 roku książkę *Koniec społeczeństw*. Facet ma w tej chwili dziewięćdziesiąt lat i mówi, że wszystko, co napisał, a napisał około pięćdziesięciu książek, może wyrzucić do kosza, bo skończył się świat, który dotychczas badał. Żałuje tylko, że nie ma już za dużo czasu, by go badać. Musimy całkowicie na nowo stworzyć teorię społeczną.

Jednym z nowych zjawisk jest rosnące znaczenie miast. Mieszka w nich już ponad połowa ludzkości. Według niektórych teoretyków wielkie metropolie zastąpią w przyszłości państwa, już dzisiaj wiele z nich prowadzi własną politykę gospodarczą, społeczną i międzynarodową. W jaki sposób miasta ukształtują naszą przyszłość?

Niewątpliwie ze względu na logikę kapitalizmu metropolie odgrywają ważną rolę jako miejsca kreowania wartości i podejmowania decyzji politycznych. Pytanie, w którym kierunku pójdzie ten proces. Można na to spojrzeć pesymistycznie i powiedzieć, że kapitałowi po prostu łatwiej oddziaływać na metropolie, bo łatwiej jest korumpować burmistrzów niż struktury państwa. To w miastach podejmowane są decyzje lokalizacyjne, tam się buduje nieruchomości itd. Ale można też patrzeć pozytywnie – w metropoliach koncentruje się dzisiaj zupełnie nowy podmiot społeczny. Jeżeli popatrzymy na wskaźniki wykształcenia osób do dwudziestego dziewiątego roku życia, to w tej grupie mamy dziś w Polsce najwyższy po Norwegii odsetek dyplomów wyższych uczelni (abstrahuję od jakości wykształcenia). To jest zupełnie inny podmiot niż jeszcze piętnaście lat

temu. Tym ludziom nie chodzi już o wielkie cele, modernizację kraju, tylko o to, jak będzie wyglądać przestrzeń, w której mieszkają. Od kilku lat można zaobserwować, jak silną wywiera się presję, żeby miasta wyglądały inaczej. Euro było według mnie taką cezurą. Wybudowaliśmy nowe stadiony, burmistrzowie przekonali się, że to niewiele zmieniło. Stadiony są puste, potrzeba czegoś innego, ludzie gdzie indziej realizują swoje projekty. Trzeba się nauczyć z nimi dogadywać. Nie wystarczy powiedzieć, że wiemy lepiej i dostaliśmy mandat na cztery lata. Bo jak się zdenerwują, to zrobią referendum i odwołają prezydenta wcześniej. To jest nowa jakość.

Tylko że na zmianach w przestrzeni miejskiej zależy niewielkiej grupie z klasy średniej. Pozostali mieszkańcy są raczej bierni albo wrogo nastawieni do zmian, które narzuca bogatsza i lepiej wykształcona część społeczeństwa.

To prawda, różne grupy mają sprzeczne interesy. Dawne pojęcie, jeszcze marksowskie, walki klas zostało zastąpione przez pojęcie walki miejsc. Dobrym przykładem jest warszawska klubokawiarnia Chłodna 25, która zainspirowała cały trend klubokawiarniany. Poległa w konfrontacji z mieszkańcami kamienicy, którzy mieli dość hałasu. Ważny ośrodek kulturotwórczy musiał ustąpić przed wizją dobrego życia emerytów mieszkających kilka pięter wyżej. Z drugiej strony zaostrza się walka o symbole i miejsca upamiętnienia. Jej wyrazem jest instalacja Julity Wójcik „Tęcza”[1] na placu Zbawiciela w Warszawie, która dla jednych jest symbolem pojednania, dla innych propagandą homoseksualizmu.

Miasta mogą być ciekawym laboratorium przyszłości, bo tutaj wykluwają się nowe formy demokracji: referenda, konsultacje społeczne, budżet partycypacyjny. Czy demokracja przedstawicielska zmieni się pod naciskiem obywateli?

Demokracja na pewno wymaga modernizacji. Dzisiaj nawet w najbardziej zasiedziałych demokracjach, jak brytyjska, system przedstawicielski nie odzwierciedla nowej struktury społecznej. W Wielkiej Brytanii przeprowadzono badania, które wykazały, że obecny system partyjny reprezentuje nie więcej niż czterdzieści procent społeczeństwa. Powstała nowa struktura klasowa niemająca swoich przedstawicieli. Wydaje się, że w miastach łatwiej włączyć do rządzenia nowe głosy, chociażby poprzez budżet partycypacyjny, wymyślony dwadzieścia lat temu w Porto Alegre.

Kto by pomyślał, że obywatele będą głosowali, na co przeznaczyć miliony z publicznych pieniędzy.

Jeszcze cztery lata temu było to w Polsce niewyobrażalne, a dzisiaj staje się powszechną praktyką. W Łodzi, gdzie społeczeństwo podobno jest najmniej aktywne, w 2014 roku ponad sto siedemdziesiąt tysięcy osób zagłosowało na projekty w ramach budżetu partycypacyjnego. Był to rekord Polski. Co ciekawe, samorządy nagle odkryły, że oddanie części władzy w postaci decyzji o pieniądzach nie oznacza oddania władzy tak naprawdę. Można za to wiele zyskać: legitymizujemy swoją pozycję, włączając obywateli do rozwiązania problemów, których normalnie nie widzimy. Rodzą się nowe mechanizmy konsultacji lokalnych, takie jak Inicjatywa Obywatelska w Warszawie. Polega to na tym, że miasto partycypuje w projektach, które zgłaszają mieszkańcy osiedla. Np. brakuje nam ławek, zgłaszamy projekt do władz dzielnicy, otrzymujemy pieniądze na farby i narzędzia i sami wykonujemy te ławeczki. Może to banalne, nie ma w tym wielkiej polityki, ale tworzy się więź, która może stać się podstawą większego projektu społecznego. Najpierw jednak musimy nauczyć się żyć w nowej przestrzeni, w której porozsypywały się stare więzi. Zrekonstruować zdolność do wspólnego życia i marzenia o przyszłości. Na razie odwołujemy się do mitologizowanych marzeń z przeszłości, np. z Sienkiewicza. Potrzebujemy nowszych tekstów, które, jak kiedyś Lem, na nowo opowiedziałyby nam przyszłość.

Spróbujmy więc opowiedzieć tę przyszłość, przesuńmy zegar o trzydzieści lat. Co na bazie tego, co do tej pory stwierdziliśmy, można by prognozować dla Lublina, Polski, Europy? Jaki rodzaj systemu politycznego nas czeka? Czy będzie więcej nierówności, czy może mniej? Czy technologie będą bardziej dostępne i poprawią jakość życia całego społeczeństwa, czy też staną się jedynie instrumentem do generowania zysków wielkich korporacji? Jak to sobie wyobrażasz? I gdzie w tym wszystkim znajdzie się kogniwojażer Edwin Bendyk ze swoim laptopem?

Nie podejmuję się formułowania takiej wizji. Możemy mówić tylko o znanych dzisiaj czynnikach, które mogą mieć wpływ na rzeczywistość za dwadzieścia – trzydzieści lat. Ale nigdy nie będziemy pewni, jak będzie.

Jak to, przecież prowadzisz Laboratorium Przyszłości w Collegium Civitas w Warszawie, poważnej instytucji naukowej. Badacie przyszłość i nie wiecie, jaka będzie?

Cała dzisiejsza refleksja nad przyszłością prowadzi do tego, że nie wiemy, jaka ona będzie. Jedyne, co można robić, to śledzić trendy. Na przykład w demografii: już dzisiaj możemy przewidzieć z dużą dokładnością, że na świecie będzie nas więcej, a w Polsce mniej. I teraz można się zastanawiać, czy to jest dobrze, czy źle. Takich trendów można wskazać więcej. Mamy już modele rozwoju klimatu, wiemy, że będzie cieplej, ale jakie dokładnie będą tego konsekwencje – tego nie wiemy. Musimy się przyzwyczaić, że będziemy żyć w coraz bardziej zaludnionym i gorącym świecie. Najważniejszym czynnikiem, jakiego nie jesteśmy w stanie przewidzieć, są innowacje. Pisał o tym już Karl Raimund Popper.

Technologia jest odpowiedzią na wyzwania przyszłości?

Optymiści z Krzemowej Doliny mówią, że tak, że wszystko rozwiąże technologia, wystarczy odpowiednia ilość pieniędzy. Żyjemy w nożycach między dwiema skrajnymi wizjami przyszłości. Jedna optymistyczna, którą ciągle karmi Krzemowa Dolina, przewiduje, że jeszcze przed połową tego stulecia postęp technologiczny rozwiąże większość problemów, łącznie z problemem nieśmiertelności. Są tacy, którzy wierzą, że tego dożyją. To całkiem poważni ludzie, np. Ray Kurzweil, główny inżynier w firmie Google, który ma w tej chwili sześćdziesiąt parę lat i wierzy, że stanie się to jeszcze za jego życia. Bardzo dużo inwestuje w firmy zajmujące się tym problemem. Drugie ekstremum to apokalipsa, czyli wizje rodem z Klubu Rzymskiego, think tanku od lat 60. zajmującego się badaniem globalnych problemów świata. Ich twórcy przypominają, że w tym samym tempie co rozwój technologii następuje też zużywanie się zasobów Ziemi; już żyjemy na kredyt. Od lat 80. zużywamy więcej, niż Ziemia jest w stanie zreprodukować, no i w końcu trzeba będzie ten dług spłacić. To może doprowadzić do sytuacji, w której Ziemia wypluje nas jako gatunek.

Która wizja jest bardziej realna?

Moim zdaniem obie są nieprawdziwe, bo żywią się zjawiskiem postępu geometrycznego, które jest stosunkowo nowe, pojawiło się mniej więcej dwieście lat temu. Coraz więcej ekonomistów twierdzi, że być może był to tylko epizod w historii ludzkości, że doszliśmy do okresu powzrostowego.

Musimy przygotować się na świat, w którym nie będzie już wzrostu dochodów i radykalnego postępu.

Nie powstanie już nic tak rewolucyjnego jak Internet czy pamięć krzemowa?

Edmund Phelps, ekonomista i laureat nagrody Nobla, wydał niedawno bardzo ważną książkę *Grassroots Innovations*. Jego pierwsze pytanie brzmi: co zdecydowało o sukcesie Zachodu? Jeszcze w 1800 roku poziom życia w Anglii mierzony dochodem był taki jak w 1300 roku, czyli w ciągu pięciuset lat nie wydarzyło się nic w kontekście dobrobytu. Zmieniło się oczywiście wiele w stylach kultury itd., ale jakość życia pojedynczych ludzi nie uległa zmianie. Mniej więcej w 1830 roku złamaliśmy tę mantrę, nastąpił skok. Phelps zastanawia się, co go spowodowało i dlaczego mniej więcej od 1970 roku ta dynamika hamuje. Według niego epoka Internetu to ostatni okres ożywienia. Wpływ Internetu na rozwój gospodarki trwał mniej więcej osiem lat. Już się tym nasyciliśmy. Dzisiaj Internet jest naddatkiem, nie generuje realnej wartości ekonomicznej. Rozwój zatrzymał się także w innych sferach. Popatrzmy chociażby na podaż nowych leków: jest coraz mniej istotnych farmaceutyków, które zmieniałyby szanse terapii. Phelps stawia pytanie, czy nie dotarliśmy do wyczerpania energii rozwoju. I czy nie jest to czas na wymyślenie nowego sposobu zarządzania.

Może nowym motorem rozwoju będą kraje takie jak Chiny i Brazylia, posiadające surowce, ludzi i ogromne wewnętrzne rynki?

Póki co szanse na to są niewielkie z prostego powodu: Chiny powielają mechanizmy Zachodu, nie wymyśliły własnego paradygmatu rozwojowego, takiego, jaki miały np. Stany Zjednoczone, które przejęły rolę hegemona od razu z nową wizją gospodarki, opartej na elektryczności, na ropie naftowej. I to był impuls amerykański, cały nowy model gospodarczy. Chińczycy póki co tego impulsu nie mają. Nie jest powiedziane, że nie będą mieli, ale na razie bak jest pusty. Pytanie, czy w ogóle go napełnimy. To nie musi być zły scenariusz, bo być może dzięki temu odsuniemy w czasie scenariusz apokaliptyczny i nie zużyjemy tak szybko zasobów naturalnych, czyli np. mniejsze będzie prawdopodobieństwo wojen o zasoby. Zapomnieliśmy już, że główną przyczyną wojen w przeszłości, łącznie z II wojną światową, o czym przypomina Timothy Snyder, były konflikty o zasoby. Jeżeli mniejsza będzie presja na zasoby, to i mniejsza szansa, że wrócimy do militarnych rozwiązań.

Wizja zatrzymanego rozwoju podoba mi się coraz bardziej, bo otwiera przestrzeń dla kultury. W świecie bez postępu to nie gospodarka, ale rozwój relacji międzyludzkich może stać się centralnym motywem działania wspólnoty. Pomyślmy o świecie za trzydzieści lat, kiedy wszyscy mamy stare komórki, a nie najnowsze modele, bo najnowszych modeli nie ma. Nie zajmujemy się pomnażaniem dóbr materialnych, musimy oszczędzać, więc nie żyjemy na kredyt. Same dobre wiadomości.

One byłyby dobre, gdybyśmy stworzyli utopię dobrego życia w epoce powzrostowej. Takie próby się pojawiają, to np. książka Tomáša Sedláčka *Ekonomia dobra i zła*. To czeski ekonomista odkryty przez Václava Havla. Jeszcze w czasie studiów Havel wciągnął go do zespołu swoich doradców. Sedláček przypomina, że częścią kultury epoki przedwzrostowej była pewna kultura umiaru i postu, ale nie postu wynikającego z braku, tylko z samoograniczenia. Dla Epikura dobre życie oznaczało miskę sera i dzbanek wody, nawet nie wina. I o to właśnie chodzi; zredefiniować potrzeby, które mówią, co znaczy żyć dobrze, i przenieść energię na relacje i na ich podtrzymywanie. To, co odkrywają w tej chwili młodzi Hiszpanie przy sześćdziesięcioprocentowym bezrobociu – że cappuccino nie kupią, a żyć trzeba.

Doskonałym wyrazem takiej utopii dobrego życia jest encyklika papieża Franciszka *Laudato si!*.

W badaniach satysfakcji z życia w Polsce przoduje Podlasie, które nie należy do regionów specjalnie rozwiniętych cywilizacyjnie ani gospodarczo. Mieszkańcy Podlasia mają za to silniejsze więzi rodzinne i dlatego czują się bezpieczniej, mimo że – w porównaniu z resztą kraju, a zwłaszcza z dużymi metropoliami – dochody są tam mniejsze. Czeka nas powrót do komunitaryzmu, do pierwotnych wspólnot?

Nie mamy już kompetencji społecznych, żeby w nich żyć. Możliwe są natomiast różnego rodzaju współczesne rekonstrukcje.

Jak grupy rekonstruujące wydarzenia historyczne, bitwy itd.?

Chociażby. W Polsce zajmują się tym setki tysięcy osób. Nie polega to tylko na tym, że raz w roku spotkamy się pod Grunwaldem, żeby powalić się replikami mieczy. To jest tworzenie alternatywnego społeczeństwa z normami, konkretnymi kompetencjami i potrzebną do tego wiedzą, na przykład o tym, jak wyprodukować zbroję.

Czyli regres, powrót do przeszłości.

To nie regres. Tego wszystkiego nie dałoby się zorganizować bez nowych technologii, chociażby bez Internetu.

Polska będzie przodować w Europie w produkcji kolczug i mieczy?

Jeżeli będziemy to robić dobrze i będzie na to popyt, to czemu nie? Najważniejsze, że to daje ludziom satysfakcję. Być może w ten sposób rzeczywiście zbliżają się do jakiejś utopii, modelu dobrego życia, którego celem nie jest powiększenie zasobów materialnych, ale bycie razem. Takich modeli jest więcej: w miastach zaczynają pojawiać się ruchy spółdzielcze, np. spółdzielczość spożywców.

Grupa mieszkańców skrzykuje się, zamawia warzywa u jednego gospodarza i potem je dystrybuuje między sobą.

Na razie to jest bardzo efemeryczne, ale zapowiada coś bardzo interesującego. Podobne zjawiska pojawiają się nie tylko w miastach, ale także na wsiach, gdzie te kompetencje zostały przechowane. Na przykład Dolina Strugu pod Rzeszowem, jedno z pierwszych miejsc, które wysiłkiem mieszkańców zinternetyzowało szkoły. Jednocześnie założono tam spółdzielnię producentów zaopatrującą miasto w lokalne produkty. Powstała hybryda łącząca nowoczesność w globalnym systemie kapitalistycznym z odnowioną tradycją. Podobnych tworów będzie coraz więcej. Cały problem polega na umiejętności ich odkrywania i waloryzowania. Może właśnie to są modele dobrego życia, a nie te polegające na naśladowaniu wzorów przechwytywanych np. ze Stanów Zjednoczonych. Z Warszawy nie da się zrobić Nowego Jorku.

To by znaczyło, że modernizacja nie wyklucza tradycyjnych modeli życia, pracy czy produkcji.

Trzeba pamiętać o tym, że tradycja to pojęcie umowne. Te nowe modele realizowane są w zupełnie innym kontekście, chociażby aksjologicznym. Tradycja była związana z dominacją struktur kościelnych, dzisiaj Kościół, mimo swojego istotnego wpływu, nie decyduje jednak o stylach życia ludzi. Może decydować o dyskursie, nawet o aktach prawnych, ale nie o prywatnych wyborach. Style życia kształtujemy sami, niezależnie od tego, czy jesteśmy katolikami, czy np. ateistami. Bez podpowiedzi. Tak jak pisze Alain Touraine, dzisiaj podmiotem jest pojedynczy człowiek i jego wewnętrzny kompas.

Uciekłeś od odpowiedzi o możliwą wizję przyszłości, ale od czego mamy artystów? Brytyjski artysta Neil Cummings na zamówienie Centrum Sztuki Współczesnej Arnolfini w Bristolu nakreślił perspektywę rozwoju świata i kultury przez najbliższe

sześćdziesiąt lat. Praca ma formę księgi pamiątkowej, wydanej jakoby w 2069 roku z okazji kolejnej rocznicy założenia tej placówki, i zawiera linię czasu z wyróżnionymi wydarzeniami z polityki, gospodarki oraz kultury. Wynotowałem kilka kluczowych momentów. Wszystko zaczyna się w 2013 roku od wprowadzenia podatku od transakcji finansowych, o którym mówi się od dawna na Zachodzie, a który wciąż nie został wprowadzony. Według Cummingsa ten globalny podatek, wynoszący 0,05 procenta, obejmie wszystkie przepływy finansowe bez względu na to, gdzie się odbywają, i w efekcie zmieni nie do poznania globalną gospodarkę, a z nią także rynek sztuki. Kolekcjonowanie dzieł sztuki stanie się nieopłacalne, bo jej ceny, powiązane wcześniej z cenami akcji, spadną. W związku z tym prywatne kolekcje gromadzone przez koncerny przejdą do domeny publicznej. W 2017 roku muzea porzucą swoje stałe budynki i zaczną prezentować prace na wystawach mobilnych. Wielkie muzea, takie jak Tate czy Arnolfini, otworzą swoje oddziały w Arabii Saudyjskiej. W 2020 roku pojawią się nanotechnologie w medycynie, które w znaczący sposób poprawią przewidywaną jakość życia. Kluczowe będą lata 20. XXI wieku, bo to właśnie wtedy Europa przeżyje największy kryzys paliwowy, ceny ropy osiągną swój historyczny szczyt, ale z drugiej strony rozwinie się gospodarka oparta na naturalnych źródłach energii, co otworzy nowe możliwości. Zmianom w gospodarce towarzyszyć będą zmiany polityczne. W 2027 roku dojdzie do wielkiego bojkotu wyborów w Europie. Społeczeństwa zachodnie odrzucą demokrację przedstawicielską i zaczną budować system oparty na partycypacji. 2031 rok to z kolei wprowadzenie programu radykalnej przejrzystości, transparentności zarządzania państwami, wspólnotami, samorządami; wszystko będzie dostępne dla wszystkich. Wcześniej nastąpi złagodzenie ograniczeń prawa autorskiego, co umożliwi lepsze wykorzystanie potencjału wiedzy. Z ciekawych wynalazków technologicznych, które przewiduje Cummings, powstanie biologiczna pamięć, oparta nie na krzemie, ale na żywych organizmach przypominających łańcuchy DNA, które mają zakodować w sobie ogromne, nieporównywalnie większe niż dotychczas ilości danych. Jednak żeby nie było tak całkiem optymistycznie, na 2034 lub 2035 rok Cummings prognozuje wielki kryzys spowodowany retrowirusem zarażającym systemy pamięci, w wyniku czego nastąpi ogromna utrata danych.

Mamy tutaj bardzo szeroko prowadzoną narrację przyszłości, dotyczącą zarówno nowych wynalazków i technologii, jak i kwestii społeczno-politycznych, a przede wszystkim udziału obywateli w rządzeniu. Nie jest to wizja jednoznacznie pozytywna, bo Cummings uwzględnia też kryzysy, katastrofy i nierówności. Według tej wizji w latach 30. XXI wieku już sześćset milionów ludzi będzie żyło poza krajem pochodzenia. To oznacza ogromne napięcia kulturowe, problemy z adaptacją itd. Co z tych wizji może się sprawdzić?

Praca Cummingsa potwierdza, że przyszłość jest dzisiaj, tylko nierówno rozłożona. Na przykład układy pamięci oparte na DNA: naukowcy pracują już nad podobnymi rozwiązaniami, jest szansa, że wejdą one kiedyś do komercyjnej produkcji. Oczywiście tego na sto procent nie wiemy. To nie

jest tylko kwestia możliwości technicznych, ale też zainteresowania inwestorów, tego, czy wciąż będziemy produkować tyle danych i czy takie olbrzymie pamięci będą rzeczywiście potrzebne. Kluczowa kwestia w tej wizji to podatek od transakcji, którego propozycja powstała dokładnie w tym samym momencie, kiedy Nixon uwalniał dolara. To był pomysł Jamesa Tobina, laureata Nagrody Nobla z ekonomii. Wielu ekonomistów zdawało sobie sprawę, czym się skończy to, co zrobił Nixon – niekontrolowanym rozwojem rynków finansowych. I od razu pojawiły się pomysły poddania ich kontroli i redystrybucji. Pytanie o możliwość wprowadzenia podatku od transakcji finansowych jest analogiczne do pytania o wprowadzenie podatku dochodowego na przełomie XIX i XX wieku. Wtedy także wydawało się to nierealne. Najpierw wprowadzano go ostrożnie, początkowo w Niemczech nie przekraczał jednego procenta. Kiedy kończyła się II wojna światowa, najwyższy próg podatkowy w Stanach Zjednoczonych wynosił dziewięćdziesiąt cztery procent. Można powiedzieć: grabież. Ale Amerykanie akceptowali ten mechanizm, bo umożliwiał budowanie państwa dobrobytu i społeczeństwa sprawiedliwego, rozwój infrastruktury oraz edukacji. Dzisiaj nie ma na to przyzwolenia. Dzisiaj mówi się o progu czterdziestoprocentowym, że to pomysł komunistyczny, zapominając, że jeszcze trzydzieści lat temu był on normą.

Być może dzisiaj problemem nie są dochody, ale niekontrolowana reprodukcja kapitału. Pytanie, czy znajdzie się ośrodek polityczny na tyle silny, aby poddać kontroli rynki finansowe. Póki co takiego nie ma. Kryzys niczego w tej sferze nie zmienił. System finansowy nadal wymusza na rządach korzystne dla siebie decyzje. I to jest kluczowe pytanie: czy jesteśmy w stanie to zmienić tak, żeby przywrócić znaczenie gospodarce realnej, czyli takiej, która kreuje wartość, a nie tylko polega na reprodukcji samej siebie. Być może to otworzyłoby zupełnie nowy świat.

A druga ważna kwestia to transparentność, którą umożliwia m.in. Internet i dostęp do danych. Dla mnie to nie jest rozwiązanie, tylko symptom utraty zaufania do instytucji publicznych. Chcemy transparentności między innymi dlatego, że nie ufamy rządowi, urzędnikom czy politykom. Pełna transparentność jednak do niczego dobrego nie prowadzi, bo obywatelom nigdy nie będzie się chciało kontrolować wszystkich dokumentów wyprodukowanych przez rząd. Julian Assange wrzucił na WikiLeaks milion depesz dyplomatycznych, które bez interpretacji były bezużyteczne.

Dopiero dziennikarze „Guardiana” i kilku innych gazet to przetrawili i dali nam kilka informacji. Po co nam totalna transparentność? To nic nie daje. Powstaje raczej pytanie, czy jesteśmy w stanie tak wymyślić kwestię reprezentacji interesu publicznego, żebyśmy mieli zaufanie do instytucji. Na razie jest z tym problem nie tylko w Polsce; w Stanach Zjednoczonych zaufanie do Kongresu oscyluje wokół czternastu procent – to najniższy poziom w historii.

Odpowiedzią władzy na żądania transparentności jest zwiększenie kontroli nad życiem obywateli, jaką umożliwia elektroniczna inwigilacja.

W pełni transparentne społeczeństwo to niestety społeczeństwo totalitarne. Musimy pamiętać, że to antyutopia.

Gdzie w takim razie szukać pozytywnego projektu?

W kulturze, to ona musi nas zasilić wizjami dobrego życia. Ale i z tym może być problem. Rozmawiałem o tym z literaturoznawcą Przemysławem Czaplińskim. On jest zaniepokojony tym, że w polskiej literaturze pojawiło się przyzwolenie na przemoc, i to zarówno u Olgi Tokarczuk, jak i u Jarosława Marka Rymkiewicza. Doszliśmy do jakiegoś progu, raczej nie ma pozytywnych rozwiązań, tylko przemoc, którą musimy wykorzystywać, by pokonać bariery strukturalne.

Współtworzyłeś wizję Muzeum Przyszłości w Wałbrzychu. Czym ma się zajmować ta instytucja? Przyszłość jest już tak rzadka i cenna, że trafiła do muzeum?

Zdaję sobie sprawę, że nazwa muzeum brzmi paradoksalnie, nie zastanawialiśmy się jednak specjalnie nad nią. Nad koncepcją pracowaliśmy z Kubą Szrederem i przywoływanym tu wcześniej Neilem Cummingsem. Zobaczymy, czy doczeka się realizacji. Ja przygotowałem propozycję zorganizowania przestrzeni, którą nazwałem Salą Antropocenu. Naukowcy coraz poważniej dyskutują kwestię, jak określić epokę, w której obecnie żyjemy – kilkanaście lat temu Paul Crutzen zaproponował pojęcie antropocenu, mające oznaczać, że wkroczyliśmy w czasy, kiedy aktywność człowieka wpływa na cały geoekosystem. To zmiana zarówno o charakterze geologicznym, jak i eschatologicznym. Filozof Peter Sloterdijk mówi, że ostatnią wspólną religią będzie mono-geizm, monoziemskość napędzana dojmującym przekonaniem, że istnieje tylko jedna Ziemia i to za nią, a więc i za swój los, ponosimy pełną odpowiedzialność. Nie mamy zatem co liczyć

na Boga, że nas od tej odpowiedzialności uwolni, a z głupoty rozgrzeszy. Celem ekspozycji miałoby być wprowadzenie widzów w doświadczenie życia antropocenu, uświadomienie, że przyszłość powstanie w wyniku pojedynczych decyzji nas jako konsumentów i obywateli. Nie proponuję więc wizji przyszłości, tylko zapraszam do jej wspólnego wyobrażania. Podobny ideowo projekt zaproponowałem Wrocławiowi, gdzie w 2016 roku w ramach programu Europejskiej Stolicy Kultury realizować będę projekt „Laboratorium Miasta Przyszłości”.

Kiedy mówisz o roli kultury jako medium pokazującego perspektywę przyszłości, przychodzi mi do głowy działalność futurystów z początku XX wieku. Futuryści z programem Miasto Masa Maszyna przewidzieli rozwój masowych środków komunikacji i wykorzystanie technologii do zabijania. Zapowiedzieli faszyzm i przeczuli Holocaust.

Nie wiadomo, na ile futuryści zmobilizowali te złe energie, a na ile wyczuwali je w powietrzu i nadali im pewien wyraz symboliczny. Nie możemy się łudzić, że wracając do historii i szukając w niej odpowiedzi, rozwiążemy problemy przyszłości, tak na pewno nie będzie. Musimy sięgnąć do kultury.

2

BIEGI ULTRA MAJĄ PRZYSZŁOŚĆ

ANNA DĄBROWSKA I PIOTR CHOROŚ

Polska po raz kolejny zostaje w tyle przemian: dostrzegamy pewne ruchy w Europie i innych częściach świata, system zorientował się, że idzie zmiana, która musi nastąpić, więc teraz próbuje ją zaprogramować tak, żeby ona przebiegała w sposób kontrolowany.

ROMAN PAWŁOWSKI**: W ostatnich latach sektor pozarządowy odgrywa coraz ważniejszą rolę w kulturze. Jak widzicie jego przyszłość? Czy organizacje NGO przejmą od instytucji publicznych odpowiedzialność za kulturę? Jak na sytuację kultury przełożą się idee partycypacji i budżetu obywatelskiego?**

PIOTR CHOROŚ: Zacznę od perspektywy miejskiej, bo ona jest mi najbliższa. Do 2020 roku – czyli do końca obecnej perspektywy budżetu Unii Europejskiej – zmieni się system funkcjonowania organizacji pozarządowych w Polsce. Przede wszystkim organizacje pozarządowe stracą na znaczeniu w sensie socjologicznym. Żyjemy w przeświadczeniu, że trzeci sektor to rezultat pewnego romantycznego zrywu obywatelskiego, że ludzie chcą coś zrobić wspólnie, więc zakładają stowarzyszenia albo fundacje, żeby zająć się jakimś lokalnym problemem związanym z pomocą społeczną albo przestrzenią publiczną. Niestety, już tak nie jest. W Polsce przyszłość tych organizacji to niestety sprowadzenie ich do roli wykonawcy usług publicznych.

Dlaczego organizacje zmieniają swoją funkcję?

PC: One odpowiadają na ofertę. Pojawia się oferta ze strony władz publicznych, żeby wchodzić w edukację, przejmować małe szkoły, angażować się w kulturę. I organizacje, które muszą jakoś żyć, opłacać codzienne rachunki, podejmują racjonalne decyzje pozwalające im przeżyć od pierwszego do pierwszego. Zaczynają więc działać w tych sektorach, w których istnieje zapotrzebowanie na ich usługi. Do tego dostosowano finansowanie trzeciego sektora, które opiera się na *quasi*-przetargach na

realizację konkretnej usługi społecznej. Mówi się, że samorząd wspiera organizacje pozarządowe – guzik prawda. Samorząd w żaden sposób nie wspiera organizacji pozarządowych. Po prostu zamawia u nich usługi.

Wykonywanie zadań zleconych przez władze lokalne albo państwowe jest sprzeczne z ideą NGO?

PC: Tak, podważa sens zawarty w samej nazwie organizacji pozarządowej. Być może powinniśmy dokonać jej redefinicji. Dzisiaj organizacje NGO to w większości po prostu organizacje, bez żadnego przymiotnika. Oczywiście nie wszystkie czeka ten los, ale moim zdaniem przetrwają głównie takie właśnie *quasi*-instytucje wykonujące zadania publiczne, czy to z obszaru kultury, czy w zakresie pomocy społecznej. One pójdą za strumieniem publicznych pieniędzy. Mówiąc brutalnie, ich działalność sprowadzi się do systemowego outsourcingu. Będzie tak jak z innymi usługami, na przykład odśnieżaniem. Miasta nie mają swoich spychaczy, odśnieżarek ani soli, więc ogłaszają przetarg na tę usługę. I podobnie stanie się z organizacjami pozarządowymi – zostaną sprowadzone do roli firm, które zapewniają usługę kulturalną, na przykład organizują dzielnicowy festyn czy jakieś tam spektakle teatralne.

Co oznacza dla kultury ten outsourcing?

PC: Outsourcing usług publicznych może być bardzo negatywnym procesem. To pozbycie się odpowiedzialności – my to opłacamy, ale to nie jest do końca nasze, robi to ktoś inny. Rozumiem filozofię, która za tym stoi, rozumiem, że to jest dla państwa wygodniejsze. Ale konsekwencje sięgają daleko – nagle okazuje się, że to nie miasto zapewnia usługi kulturalne, tylko jakieś podmioty zewnętrzne przez miasto jedynie wynajmowane.

To gdzie są dzisiaj prawdziwi społecznicy, ci z romantycznego mitu o NGO?

PC: Pojawiają się w nowych ruchach miejskich. To często są ludzie, którzy w trzecim sektorze nigdy nie uczestniczyli. Zaangażowali się w działania społeczne na fali jakiegoś lokalnego protestu lub konfliktu, drzewa im wycięto albo park zlikwidowano, czy też domagają się jakiegoś placu zabaw. To ludzie z uczelni, ze szkół. W Lublinie obserwujemy, że coraz więcej osób angażuje się całkowicie poza trzecim sektorem.

Zgadza się pani z taką diagnozą trzeciego sektora?

ANNA DĄBROWSKA: Outsourcing i oddanie pola organizacjom pozarządowym są pozorne. To nie jest do końca model biznesowy. Nikt nas nie traktuje jak podmioty biznesu. Przeciwnie – władza oczekuje, że skoro coś robi organizacja pozarządowa, to powinna zrobić to za mniejsze pieniądze i mniejszym nakładem niż biznes, a przy tym lepiej. Władza daje nam tylko kawałek danego obszaru, co nie znaczy, że jesteśmy traktowani jako równy partner w dyskusji, bo najczęściej nie jesteśmy. Dlatego to tylko pozornie fajne, łatwe i wygodne wyjście. Naszą rolą powinno być wybieganie w przyszłość, testowanie różnych rozwiązań dotyczących problemów społecznych, a nie wykonywanie usług.

Przyszłość, w której wszystkie organizacje społeczne są przedłużeniem władzy, to przerażająca wizja. Przecież część z nich zajmuje się monitorowaniem działań władzy i wykrywaniem nadużyć. Trudno sobie wyobrazić organizację działającą przeciwko dyskryminacji, która działa wyłącznie na zlecenie władz publicznych, bo przecież one też dyskryminują.

AD: To jest nie do zrobienia.

Nie wyobrażam sobie, żeby rząd Stanów Zjednoczonych zamawiał jakieś usługi u organizacji Greenpeace albo żeby Amnesty International działało na zlecenie państw, które oskarża o łamanie praw człowieka. Jak pogodzić niezależność organizacji z tendencją do ich instytucjonalizacji i uzależnienia od państwa?

PC: Osoby, które będą chciały prowadzić działalność watchdogową i kontrolować władzę, nie będą potrzebowały żadnej afiliacji z organizacją pozarządową, fundacją itd. Dziś bez problemu można założyć bloga i rozkręcić całą kampanię watchdogową wyłącznie za pomocą środków internetowych. Już są takie osoby.

AD: Przykłady blogerów, vlogerów, których wpisy stają się hitami w Internecie, rzeczywiście pokazują, że nie potrzebujemy żadnego wsparcia organizacyjnego. To, czego natomiast potrzebujemy, to poczucie, że ktoś za nami stoi. W dyskusjach w mojej organizacji często pojawia się pytanie: kogo my tak naprawdę reprezentujemy? Czy reprezentujemy sami siebie, czy jednak mamy wsparcie ludzi, o których interesy dbamy – cudzoziemców i osób doświadczających dyskryminacji, bo do nich moja organizacja kieruje swoje działania? Vlogerzy i blogerzy – pojedyncze jednostki, które mają ochotę zmieniać system – kogo oni reprezentują?

PC: Lajki na fejsie. Tych, którzy udostępniają memy.

To jest ciekawe pytanie – kogo właściwie reprezentuje dzisiaj trzeci sektor,a kogo nowe ruchy miejskie?

AD: Moim zdaniem ruchy miejskie szukają szerokiego poparcia, bo chcą pokazać, że nie są grupką znajomych, że problem społeczny, który zauważyły, dotyczy także innych. Organizacje „stare", z których my się wywodzimy, nie potrzebują aż takiego przyklaśnięcia społeczności, bo mają poczucie, że nie trzeba się z nimi zgadzać. My nie musimy mieć kilkuset członków, żeby nasza praca miała sens i była ważna.

Od czego w takim razie będzie zależał rozwój ruchów miejskich?

AD: W dużym stopniu od edukacji. Edukacja w zakresie praw obywatelskich, świadomość tego, jak funkcjonuje prawo, do czego służą wybory, jest w Polsce na fatalnym poziomie. Proszę zauważyć, że nie mamy na razie żadnych ruchów wiejskich. Czekam na powstanie ruchów, które będą skupiały nie tylko młodych intelektualistów z Warszawy albo Wrocławia, ale także na przykład robotników. To jest trudne, bo sfera obywatelska w Polsce jest bardzo krótka. Poza tym myślenie wspólnotowe wynika z osiągniętego dobrobytu. Jeśli już jest nam dobrze, to wtedy możemy się rozejrzeć i zobaczyć, w jakim środowisku żyjemy, zaangażować się w jego zmianę. Ale jeżeli nie mamy pracy i od któregoś pokolenia siedzimy na socjalu, to nie będziemy się angażować w takie rzeczy, bo nigdy nam nie przyjdzie do głowy, że jakiekolwiek zmiany są możliwe. Następne pokolenia mogą w ogóle nie wchodzić w ruchy miejskie, jeżeli nie dostaną w spadku od swoich rodziców świadomości obywatelskiej.

Czyli przyszłość rysuje się tak: w wielkich miastach, gdzie poziom edukacji i kapitału społecznego jest wyższy, wzrośnie znaczenie lokalnych ruchów, które będą udoskonalać przestrzeń miejską, poprawiać ścieżki rowerowe, dbać o jakość szkolnictwa, walczyć o takie sprawy jak poziom opieki zdrowotnej. Ale poza wielkimi metropoliami sytuacja się nie zmieni, czyli dalej będą rządzić partyjne kliki wyznaczane w quasi-demokratyczny lub zgoła niedemokratyczny sposób. Polska znów się podzieli na Polskę A i Polskę B, C i D.

AD: Wierzymy w myślenie pozytywistyczne, więc pewnie w dalszym ciągu będziemy wysyłać do małych miejscowości interesariuszy idei, którzy będą starali się zmieniać tam świadomość. Takim działaniem był kiedyś ruch małych ojczyzn: odkopywanie lokalnej historii, często trudnej, bolesnej, niedopowiedzianej i nieprzedyskutowanej. Inicjatorami tych

działań byli przeważnie ludzie z dużych miast, którzy za pomocą różnych narzędzi angażowali lokalne społeczności.

Ale jakoś ten ruch wygasł, mam wrażenie.

AD: …wygasł, bo skończyła się pewna moda.

PC: Procesy społeczne też podlegają pewnym modom. Teraz to jest *passé*. Przeszło do codzienności, nikt się nad tym specjalnie nie zastanawia, a szkoda, bo tam jest jeszcze wiele do odgrzebania.

AD: Jako animatorka Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę” dużo jeżdżę po Polsce, oceniam też wnioski, które w ramach programu „Seniorzy w akcji” napływają do „ę” i widzę te mody. Początkowo projekty były bardzo mocno związane z historią. Potem nastąpiły lata dekupażu i wszelkiej maści robótek ręcznych, kiedy ludzie zaspokoili wewnętrzną potrzebę opowiedzenia tożsamości i zajęli się robieniem sobie dobrze. Coś w rodzaju: jesteśmy wspólnotą i teraz razem podziergamy. Ale teraz zaczyna być widoczna chęć, żeby coś zrobić z władzą. Problem w tym, że ludzie ewidentnie nie mają narzędzi. Jeśli w konkursie jest napisane, że promowane będą projekty obywatelskie, słyszę pytania: „No dobrze, ale co my mamy zrobić?”. Pojawił się jeden taki projekt: kawiarenka obywatelska, która krąży po wsiach jednej gminy, ludzie zapraszają na spotkania różne ważne osoby: pana z wodociągów, wójta, i debatują. Ale nie wiedzą, co dalej. Nie wiedzą, co oznacza to „obywatelskie działanie”.

Czyli brakuje świadomości obywatelskiej.

PC: No tak, ale tu wracamy znów do bicia piany o tym, że nie uczy się wspólnotowości w szkole itd. Ile lat można tłuc rządzącym w naszym kraju, że proces edukacyjny jest źle zorganizowany? Ile lat i kto jeszcze musi to wypowiadać? Papież musi wystąpić w telewizji w wieczornych wiadomościach i powiedzieć: „Słuchajcie, Polacy! Źle w szkole! Weźcie się za to i zmieńcie”? Nie wiem, może to byłby jakiś pomysł, skoro raporty i badania naukowe nie wystarczają.

A co byście zmienili, żeby za trzydzieści lat pojawiło się w Polsce nowe, świadome swoich praw pokolenie?

PC: Mogę tylko powtarzać to, co mówią specjaliści: postawić na wspólnotowość w edukacji, odejść od atomizacji i testów. Przecież państwo polskie płaci za te badania z różnych grantów. I co z tego? Bijemy pianę.

AD: To są rzeczy technicznie proste do zrobienia. Choćby zsunięcie ławek, żeby uczniowie w szkole nie siedzieli jak w fabryce, tylko żeby siedzieli wspólnie i nauczyli się ze sobą rozmawiać. To jest kluczowa, podstawowa i banalna rzecz – nie siedzimy w fabryce przez osiem godzin i nie pracujemy na rzecz siebie, tylko pewne rzeczy robimy razem. Byłam ostatnio na spotkaniu z nauczycielami, dotyczącym działań obywatelskich dla młodzieży. Zapytałam: „Drodzy państwo, kiedy państwo słyszycie hasło »działania obywatelskie«, to co macie państwo na myśli poza uczestniczeniem co cztery lata w wyborach?”. Zapadła głęboka cisza. To co robicie na lekcjach WOS-u albo na lekcjach historii, co mówicie młodym ludziom?

Uczą struktury Sejmu…

AD: OK, ale struktury Sejmu można się uczyć albo teoretycznie, albo próbować zrozumieć, jak to funkcjonuje i jakie przełożenie ma na twoje życie. Ale chodzi nie tylko o edukację. My w ogóle bardzo mało rozmawiamy na ważne społecznie tematy. Ostatnio prowadzę szkolenia dla policji, straży granicznej i różnych urzędników na temat dyskryminacji. W pewnym momencie zaczęliśmy tak konstruować te szkolenia, żeby ludzie rozmawiali o ważnych dla nich rzeczach, wokół których brakuje publicznej debaty. Więc rozmawiamy o tym, co to jest ta „dyskryminacja”, bo ludzie słyszą to w mediach, ale kompletnie nie wiedzą, czego to konkretnie dotyczy, jakich relacji, jakich sytuacji, w którym momencie możemy mówić o dyskryminacji. Z drugiej strony pojawia się gorący temat związany z tym, czy przyjmować, czy nie przyjmować uchodźców z Syrii, a jeżeli tak, to których, czy tylko chrześcijan, czy nie.

I jakie są reakcje?

AD: Ludzie są zachwyceni, że oto nagle stworzyliśmy im przestrzeń, żeby mogli porozmawiać i poznać różne argumenty. Bo nie wiedzą, co się kryje za pojęciem „integracji” czy „multi-kulti”. Piotrek zaczynał kiedyś warsztaty z praw człowieka od takiej historii, że my jako społeczeństwo, przystępując do Unii Europejskiej, większość dokumentów niezwykle ważnych ze społecznego punktu widzenia przyjęliśmy na zasadzie maszynki do głosowania. Trzeba było, to Sejm przyjmował kolejne dokumenty, nie odbyła się jednak absolutnie żadna debata, co tak naprawdę

w tych dokumentach jest. Po latach ta debata wraca i są straszne awantury polityczne wokół pewnych kwestii, ale wtedy nikt się nad tym nie zastanawiał. W Europie, w czasie kiedy te dokumenty powstawały, toczyły się gorące dyskusje na temat praw człowieka i tego, jak ma funkcjonować takie coraz bardziej różnorodne społeczeństwo. A u nas to się odbyło na zasadzie „szybko, szybko, bo musimy wstąpić do Unii". Nikt z ludźmi niczego nie przegadał.

Równie szybko i bezdyskusyjnie przyjęliśmy piętnaście lat wcześniej system neoliberalny i teraz dopiero dostrzegamy jego negatywne strony.

AD: Czytam książkę Swietłany Aleksijewicz *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka* i tam jest taka fraza, którą sobie nawet zapisałam: „Spod narkozy idei ludzie wychodzili powoli". Miała na myśli pierestrojkę, u nas było tak samo.

Czy zestawienie ławek w krąg w szkole rzeczywiście wystarczy, żeby zmienić cały ideologiczny paradygmat, w jakim żyjemy? Ten, który wyznacza nam cele życiowe, który mówi: zysk jest celem, liczy się tylko interes jednostki, rynek rozwiąże wszystkie problemy, prywatne jest dobre, publiczne złe. Jeżeli to się nie zmieni, to nie ma mowy, żeby powstało społeczeństwo zaangażowanych jednostek, które będą tworzyły wspólnoty, autentyczne organizacje, a nie jakieś kadłuby, które…

PC: …transferują pieniądze z budżetu publicznego.

Co musiałoby się stać, żeby paradygmat się zmienił?

PC: Myślę, że w tej chwili nikt nie wie, co się może wydarzyć, jest tyle zmiennych, które mają wpływ na to, co się stanie. Z jednej strony to jest dynamika procesu lokalnego, z drugiej – procesy europejskie: to, co się dzieje w Grecji, Portugalii, Hiszpanii, całe zamieszanie z multikulturalizmem – to wszystko i tak wpłynie na sytuację w Polsce, a więc w takim na przykład Lublinie. Ważne będzie, na kogo ludzie zagłosują w następnych wyborach, czy coś się tam urodzi bardziej lokalnego, obywatelskiego, czy też system partyjny nadal będzie zakonserwowany. Na pewno zwiększy się rola samozwańczych liderów, którzy będą napędzać procesy zmian i zmieniać się na zasadzie fali, ktoś przychodzi, ktoś odchodzi. Raczej jednak nie ma co liczyć na zbudowanie czegoś na stałe, jakichś trwałych struktur. Pojawi się dużo więcej działań tylko i wyłącznie na poziomie emocjonalnym.

Jak Kukiz?

PC: No właśnie, takich ogólnopolskich jak Paweł Kukiz, opartych na burzeniu. Łatwo będzie zmobilizować ludzi pod hasłem: „Nie podoba mi się prezydent czy radny” i wszystko wywrócić, nie proponując niczego w zamian, tak po prostu, dla samej negacji. Przychodzę do kawiarni, wywracam stolik i zobaczymy, co się będzie działo dalej. Na pewno ktoś będzie musiał ten stolik na nowo postawić i samo postawienie tego stolika może już być ciekawym wydarzeniem. Ale całą sytuację będzie napędzało to wywrócenie.

AD: Taka rewolucja…

…rewolucja stolików. Ale rewolucja jest też związana z projektem przyszłości – czy myślicie, że dzisiaj jest miejsce dla utopii, że jest przestrzeń do wymyślania jakiegoś pozytywnego projektu?

PC: Chciałbym, żeby tak było, ale, choć może to jakaś spiskowa teoria dziejów, dla mnie to, co się dzieje obecnie, tak naprawdę ma prowadzić do jeszcze większej konserwacji istniejącego systemu, zapewnienia jego długofalowej stabilności, nie do jego obalenia…

System się broni, przystosowuje…

PC: W tej chwili obrona systemu to wykorzystanie mechanizmów pararewolucyjnych typu Kukiz do tego, żeby ten system wzmocnić.

AD: Tak, zgadzam się.

PC: Ludzie będą mieli poczucie, że wzięli udział w czymś rewolucyjnym, ale nagle okaże się, że za trzy, cztery lata wszystko jest dużo bardziej zabudowane i transfery szeroko pojętych dóbr są w dalszym ciągu skierowane w tę stronę co zawsze. Polska po raz kolejny pozostaje w tyle przemian: dostrzegamy pewne ruchy w Europie i innych częściach świata, system zorientował się, że idzie zmiana, która musi nastąpić, więc teraz próbuje ją zaprogramować tak, żeby ona przebiegała w sposób kontrolowany. Dla mnie tym właśnie jest Kukiz. Jego pomysły i postulaty to jest sposób na to, jak zapewnić trwałość systemowi do końca świata i o jeden dzień dłużej.

No dobrze, ale świat nie stoi w miejscu i dynamiczne przemiany, o których mówiłeś, nie zatrzymały się. W najbliższych latach Polska będzie musiała skonfrontować się z rosnącą falą uchodźców z krajów arabskich i z objętej wojną wschodniej Ukrainy –

na ile to wpłynie na kształt życia społecznego? Czy Polska jest przygotowana na konfrontację z inną kulturą?

AD: Jeśli chodzi o integrację imigrantów w Polsce, to rzeczywiście nie jesteśmy gotowi, ale nie dlatego, że nie mamy mieszkań, które moglibyśmy im dać, czy że nie możemy zapewnić im posiłków. Na to jesteśmy przygotowani. Raczej nie jesteśmy przygotowani mentalnie na to, żeby wokół nas pojawiły się osoby, które pod różnymi względami żyją inaczej niż my.

Będziemy zamykać uchodźców w gettach etnicznych? Mała Syria w Warszawie?

AD: Ja nawet nie chcę sobie wyobrażać dzielnic etnicznych! Wolałabym, żeby to nie szło w tym kierunku. Trzeba włączać ludzi do społeczności.

PC: Jest taki problem odbioru wartości europejskich w Polsce – fajnie, jak jest Unia, która buduje drogi, ale…

AD: …ale niefajnie, jak każe nam coś zrobić…

PC: …niefajnie, jeśli nagle musimy określić się jako Europejczycy. My jesteśmy Polska, Morze Śródziemne jest na drugim końcu świata, to nie nasza sprawa. Fajnie, gdyby Unia zajęła się Ukrainą, bo to przy naszej granicy, ale my mamy zająć się Tunezją? No, bez żartów! Krzysztof Stanowski, kiedy jeszcze był wiceministrem spraw zagranicznych, bardzo mocno angażował się we wszystkie kwestie związane z Morzem Śródziemnym, w politykę francuską wobec państw północnej Afryki. Tłumaczył mi to w ten sposób: jeżeli my, Polacy, nie będziemy naciskać i mówić, jak ma wyglądać francuska i unijna polityka wobec północnej Afryki, to na jakiej zasadzie mamy domagać się, żeby Francuzi interesowali się Ukrainą? Albo wejdziemy z butami w ich strefę wpływów, żądając, żeby zainteresowali się naszą, albo nadal będziemy sami.

AD: My w ogóle bardzo przedmiotowo traktujemy Unię, która w myśleniu ludzi jest jakimś wyobrażeniem, a nie realnym bytem. Chętnie jakiś profit weźmiemy, ale wspólnej odpowiedzialności nie podejmiemy. Mamy takie myślenie, że skoro to się dzieje nie u nas, to tak naprawdę tego nie ma. Z drugiej strony chętnie płacilibyśmy mniej za benzynę czy gaz, ale już nie widzimy związku ich cen z tym, co się dzieje w Afryce, z rabunkowym wydobywaniem ropy naftowej przez jedną czy drugą firmę. Nie ma tych połączeń. Widzimy łodzie na Morzu Śródziemnym, ale nie myślimy o tym, skąd one się wzięły.

Integracja oznacza, że w każdej sferze życia pojawią się ludzie z innych kultur. Możemy sobie wyobrazić za trzydzieści lat ważną postać w polskiej polityce z korzeniami arabskimi albo wschodnimi, powiedzmy posła, ministra, lidera partii?

PC: Nie trzeba sobie tego wyobrażać, takie osoby już są. Problem polega na tym, że dużo łatwiej nam sobie wyobrazić w polityce osobę z korzeniami ukraińskimi, libijskimi czy jakimikolwiek innymi niż kogoś takiego jako sąsiada. Bo jeżeli ktoś z innym pochodzeniem zostanie wybrany do parlamentu albo rady miasta, to OK, ta osoba jest wciąż daleko dla przeciętnego Kowalskiego czy przeciętnej Kowalskiej. Podstawowa zmiana, która musi się dokonać, to zaakceptowanie innego w moim bliskim otoczeniu: to jest mój sąsiad, to jest moja sąsiadka, to jest ktoś, kto jest w mojej rodzinie – jest mężem, chłopakiem mojego dziecka.

Pojawiają się wizje przemian kulturowych znacznie głębszych niż sąsiad z innej kultury – jedną z nich przynosi nowa powieść Michela Houellebecqa Uległość (Soumission), której akcja rozgrywa się we Francji w 2022 roku. Na skutek kryzysu politycznego prezydentem kraju zostaje nieoczekiwanie kandydat partii islamskiej, który wprowadza szariat, poligamię, likwiduje równość kobiet i mężczyzn oraz postuluje rozszerzenie Unii Europejskiej o kraje arabskie. Europejski system wartości ulega całkowitej przebudowie. Czy to jest coś, czego mamy się bać?

AD: To jest zestaw mitów, który nigdy się nie spełni w Polsce. Wiem, że jest takie przeświadczenie, że będziemy drugą Francją, ale nie ma takiej opcji. Trzeba pamiętać, skąd się wzięli muzułmanie we Francji i jak ten proces przebiegał. To Francja do nich przyszła po tanią pracę.

Tak jak my w XVI i XVII wieku na Ukrainę.

AD: Tak! To jest model, który może się powtórzyć, ale z Ukraińcami. Już się powtarza: w sferze usług, na stacjach benzynowych, w restauracjach rzeczywiście coraz częściej obsługują nas osoby, które migrują z Ukrainy. Ta fala zaczęła się po Majdanie i wybuchu wojny we wschodniej Ukrainie. Smutne jest to, że nie potrafimy wykorzystać potencjału tych ludzi. Wielu z nich ma wyższe wykształcenie i doskonałe kwalifikacje. Powinni dzielić się swoim doświadczeniem zawodowym i życiowym, tymczasem wykonują u nas najprostsze zajęcia. Poznałam panią z Donbasu, która u siebie była montażystką telewizyjną i dziennikarką, a w Polsce pracuje w kuchni sieciowej restauracji. Wykorzystajmy tych ludzi i ich umiejętności. Polacy przecież też wyjeżdżają, są wolne miejsca, które trzeba wypełnić.

Załóżmy jednak, że fala imigracji z krajów arabskich dotrze do Polski. Jak powinniśmy się do tego przygotować?

AD: Wszystko zależy od tego, jak to ustawimy. W integracji ważne jest ustanowienie pewnych zasad. My was przyjmiemy, pomożemy wam w nauce, aklimatyzacji, opowiemy, jak działa system, społeczeństwo. W zamian oczekujemy od was, że będziecie przestrzegali naszego prawa. Oczywiście na poziomie idei brzmi to świetnie, w praktyce dochodzi do starcia różnych interesów i poglądów. Są miejsca, gdzie system integracji funkcjonuje doskonale, na przykład szwajcarski kanton Neuchâtel. Władze zapraszają cudzoziemców, chętnie im pomagają, jest cały system wspierania integracji, ale są też jasne reguły gry: my wam pomożemy, ale jesteśmy kantonem świeckim, co oznacza, że wszystkie religie mają równe prawa, nikogo nie faworyzujemy, ale też nikogo nie dyskryminujemy w związku z wyznawaną religią. Jesteśmy kantonem, który przestrzega praw i wolności człowieka, co oznacza między innymi respektowanie praw kobiet, praw dzieci czy mniejszości psychoseksualnych. Więc jeśli zdecydujesz się zamieszkać u nas, to zapraszamy, ale jeżeli się nie zgadzasz z naszymi zasadami, to niestety musisz wyjechać, bo w przeciwnym razie nie uda nam się stworzyć dobrze działającej wspólnoty.

PC: Polska dyskusja o integracji cudzoziemców, szczególnie z tym odpryskiem dotyczącym wyznawców islamu, to jakieś mydlenie oczu, bo rozmawiamy o czymś, czego nie ma. A z drugiej strony jest to rozmowa o nas samych i o Polsce. Neuchâtel konkuruje o imigrantów, oni chcą, żeby ludzie się tam osiedlali, oczywiście respektując zasady. Migranci otrzymują tam kartę powitalną, która zaczyna się od słów „Jesteśmy kantonem świeckim…”. Czy w Polsce jesteśmy w stanie stworzyć taką odezwę do przybyszów: „Jesteśmy państwem świeckim”? U nas brzmiałoby to raczej: „Jesteśmy państwem religijnym, katolickim”.

AD: To, o czym teraz mówimy, tak naprawdę jest znane od lat. To jest model wrażliwości międzykulturowej Miltona Bennetta, w którym przechodzimy z etnocentryzmu do etnorelatywizmu, czyli jesteśmy otwarci wobec różnic kulturowych i gotowi do ich poznawania. Żeby pojawiła się akceptacja innej kultury, musi pojawić się wiedza na temat własnej kultury, czyli tego, skąd pochodzimy, od czego zaczynamy, jaki mamy background i czy umiemy o nim mówić.

Na razie w relacjach z muzułmanami prawica sięga do Jana III Sobieskiego i legendy odsieczy wiedeńskiej. Polska znowu będzie przedmurzem chrześcijaństwa?

AD: Co my w ogóle wiemy o muzułmanach? Gdyby zapytać społeczeństwo, usłyszelibyśmy zupełną sieczkę.

Jeden z prawicowych publicystów uznał polskich Tatarów za piątą kolumnę i całkiem na serio zastanawiał się, gdzie ich deportować. Nie są to tylko teoretyczne rozważania. W ostatnich latach nasiliły się ataki na meczety i ośrodki kultury muzułmańskiej w Białymstoku, Gdańsku, w Warszawie. Problem islamofobii narasta, co pokazują gwałtowne protesty przeciw przyjęciu uchodźców z Syrii. Czego potrzeba, żeby lęk przed migrantami zmienił się w dostrzeżenie szansy, jaką daje integracja? Przykładów dobrych imigrantów, którzy się zasymilowali?

AD: Jestem przeciwna podawaniu przykładów dobrych muzułmanów czy dobrych Ukraińców. Wiem, że jest taka metoda na oswajanie innego – patrzcie: muzułmanin, a nie terrorysta, grzeczny, nie brudzi na klatce, jeszcze wynosi śmieci i pomaga żonie. To jest upupianie ludzi. A jeśli nie wyrzuca śmieci, to co? Skonfrontujmy się z nim. Bo z dobrym nie będziemy się konfrontować, będziemy się cieszyć, że jest naszym sąsiadem. Skonfrontujmy się z tym, który wypełnia negatywny stereotyp. Skonfrontujmy się z tym stereotypem i zastanówmy się, jakimi metodami będziemy budować społeczeństwo. Wracając do Miltona Bennetta, najtrudniejsze są właśnie różnice. Trzeba pokazywać to, co jest inne, i tłumaczyć, dlaczego nie jest złe, ale po prostu inne. Tylko że poziom wiedzy na temat innych kultur jest w Polsce dramatycznie niski. Wracamy do edukacji – szkoła nie daje nam narzędzi poznawczych, nie uczy, jak mamy do tych ludzi podchodzić. Jan III Sobieski, no świetnie, ale jak się nim posłużyć w XXI wieku?

Być może problem w tym, że wciąż myślimy przeszłością, a nie przyszłością. Gdybyśmy sobie uświadomili, jak będą przebiegać procesy demograficzne, zapewne inaczej spojrzelibyśmy na migrantów. Według prognozy GUS Lublin straci do 2050 roku ponad siedemdziesiąt tysięcy mieszkańców. Kryzys demograficzny dotknie wszystkie duże miasta Polski z wyjątkiem Warszawy.

PC: Nie wiem, dla kogo buduje się te nowe bloki, jeżeli stare będą stały puste.

W jaki sposób przemiany kulturowe związane z migracjami wpłyną na rozumienie praw człowieka? Prawo do wolności religijnej już jest ograniczane w niektórych krajach zachodniej Europy. Francja zakazała noszenia burek islamskich, powołując

się na względy bezpieczeństwa. Z drugiej strony rozwój technologii cyfrowych podważył prawo do prywatności – dzisiaj każdy nasz krok w Internecie jest rejestrowany i prześwietlany.

AD: Każdy może sobie kupić drona i obserwować innych.

PC: Albo zamontować kamerę na budynku i nie informując nikogo, utrwalać wizerunki przechodniów, co dla mnie jest skandalem.

Potrzebujemy nowej Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka?

PC: Powinna odbyć się debata nad zapisami Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka. Ten dokument powstał w specyficznym momencie, po II wojnie światowej. Teraz trzeba go redefiniować. To zresztą już się dzieje – zapisy Europejskiej Karty Praw Człowieka są na bieżąco interpretowane za pomocą orzecznictwa sądowego.

AD: Martwi mnie łatwość, z jaką zgadzamy się na ograniczanie naszych praw w nadziei, że to nas uchroni przed terroryzmem i przemocą. Wciska nam się dziwne rzeczy, na które my się na hurra zgadzamy: zamontujmy jeszcze więcej kamer, to na pewno nigdy nie dojdzie do pobicia. Możemy postawić przy każdym człowieku policjanta i też będzie mniej tych pobić, tylko czemu to ma służyć? Już mamy sprawdzanie odcisków palców na granicach. Niedługo będą nam może pobierać materiał genetyczny.

Na pozór mamy więcej wolności, ale jednocześnie coraz większe sfery naszego życia podlegają kontroli.

PC: A może trzeba się z tym pogodzić? Może nie ma czegoś takiego jak prywatność i już?

Ale co wtedy z prawem do jej ochrony?

PC: Może trzeba powiedzieć: niech sobie wycieknie to, co jeden polityk z drugim chlapnęli po pijaku w knajpie. Oceniamy polityka nie po tym, co mówi po pijaku, tylko patrzymy na jego faktyczne decyzje. To, że ktoś tam biegał w kompromitującym stroju pijany po ulicy i ktoś mu fotkę cyknął, i na fejsie milion ludzi to zobaczyło – jakie to ma znaczenie? Pewne rzeczy były szokujące w totalnie innym kontekście technologicznym i kulturowym. Myślę, że w przyszłości dojdziemy do momentu, że ludzi przestanie interesować, czy jakaś osoba publiczna pije, klnie, opowiada niestworzone historie. Przesuną się granice tego, co należy do prywatnej sfery. Pytanie oczywiście, co wtedy będziemy uznawali za naruszenie prywatności.

Czeka nas świat bez firanek, tak jak w Skandynawii?

PC: Być może, po prostu nikt nie będzie patrzył w te okna.

AD: Dobrze, zgódźmy się na to ograniczenie, ale w debacie publicznej! Rozpatrując pełną paletę argumentów i skutków.

A czy prawo do Internetu może trafić na listę praw człowieka?

PC: Myślę, że wcześniej czy później tak.

Odłączenie od sieci może być postrzegane jako dyskryminacja?

PC: Korzystanie z sieci to realizacja prawa do wolności słowa. Sieć, jak powietrze czy woda, jest wszędzie i każdy powinien mieć do niej dostęp.

AD: To zależy, czy chodzi o prawo dostępu do Internetu, czy prawo dostępu do informacji, o wolny Internet, czy o technologię, którą władza może ograniczać. W Chinach jest dostęp do Internetu, ale nie ma dostępu do informacji. Władza albo koncern decyduje, co ludzie mogą czytać, oglądać.

Sam dostęp jest dzisiaj już tak podstawową sprawą, że nie powinien być przedmiotem wolnej gry rynkowej. To kwestia integralności społecznej, bez Internetu społeczeństwo zacznie się rozpadać. Jeżeli kogoś nie stać na Internet, odpada. Nie ma dostępu do informacji, nie może wysłać CV, szukać pracy, wkrótce nie będzie mógł załatwić sprawy w urzędzie. Jeżeli budujemy e-państwo, dostęp musi być bezpłatny. Oczywiście korzystanie z komercyjnych serwisów, ściąganie informacji powinno pozostać elementem rynku. Tak rozumiem prawo do Internetu.

PC: Dostęp do sieci zostanie w pewnym momencie zredefiniowany i wrzucony na tę samą półkę co dostęp do wody i powietrza, stanie się oczywistą oczywistością. Jakiś czas temu wizytowałem osiedle socjalne zamieszkane przez migrantów w jednym z miasteczek pod Lizboną. Są to budynki komunalne, w dużej części zdewastowane, ludzie nie płacą czynszu. Rozmawiałem z burmistrzem na temat tego, jak sobie radzą ze ściągalnością opłat za różne usługi, na przykład za wodę. Czy odcinają dostawy? A on na to: „Nie mogę przecież ludziom odciąć wody, bo jak będą żyli?”. Firma wodociągowa w Portugalii nie może przyjść do kogoś do mieszkania i odciąć mu wody, a w Polsce – proszę bardzo – przychodzą do domu i odcinają, co za problem?

Jak w takim razie ściągają opłaty?

PC: Poradzili sobie w ten sposób, że w każdym mieszkaniu montują licznik, przyjęli jakiś wskaźnik zużycia wody w ciągu doby na mieszkańca,

żeby można się było umyć, ugotować, i ta ilość jest bezpłatna, a za więcej trzeba zapłacić.

A jak patrzycie na pomysł bezwarunkowego dochodu podstawowego? Ma to być odpowiedź na problemy z zatrudnieniem – ludzie otrzymywaliby niewielką płacę, pozwalającą na minimum egzystencji za sam fakt, że są obywatelami. To realne w polskich warunkach?

AD: Dziś jest to dla mnie zupełnie abstrakcyjny pomysł. Trudno jednoznacznie mi się wypowiedzieć, czy dobry, czy zły. I tak nas czeka rewolucja w systemie pomocy społecznej wobec migracji i zmian demograficznych.

PC: Dyskusja nad gwarantowanym dochodem osobistym musi uwzględniać przedefiniowanie roli służb społecznych. Sądzę, że za dziesięć – dwadzieścia lat będzie musiało dojść do całkowitej przebudowy systemu zabezpieczenia społecznego. Demografia to wymusi. Żyjemy dłużej, jest nas mniej, jesteśmy coraz starszym społeczeństwem. W pewnym momencie także gremia decyzyjne dojdą do wniosku, że system gwarantowanego dochodu wszystkim się opłaci. Ludzie muszą mieć pieniądze, aby kupować te wszystkie rzeczy.

A gdzie widzicie siebie za trzydzieści lat?

AD: W Norwegii (śmiech).

W jakim charakterze?

AD: Emigrantki. Nie, żartuję. Są takie momenty, kiedy mam już dość.

Oboje pracujecie na granicy sektora społecznego i administracji publicznej. Czy pozostaniecie na swoich miejscach, czy zmienicie formę działalności, na przykład przejdziecie do polityki albo założycie organizacje nowego typu?

PC: Pogodziłem się już z myślą, że wszystkiego nie zrobię, świata nie zbawię, systemu nie uzdrowię. Mogę sobie przy nim tylko dłubać. A za trzydzieści lat? Chciałbym mieszkać gdzieś z daleka od ludzi, na wsi, i w ogóle w niczym nie uczestniczyć. Ostatnio byłem na spotkaniu w małym brytyjskim miasteczku, tak trochę z boku obserwowałem starego hipisa, który nas tam zaprosił. On ma jednego sąsiada, obok jest jakieś miasteczko, w którym jest aktywny. Taki model bardzo chętnie zrealizuję w przyszłości.

AD: Musiałabym sobie policzyć, ile będę miała lat – około sześćdziesięciu. Mam dwie wizje. Jedna jest taka, że zostaję w trzecim sektorze, rozwijam się i jeszcze bardziej specjalizuję, a moje kompetencje są wykorzystywane przez innych. Na razie nie mam takiego poczucia, że ktoś z tego czerpie. Drugą wizję mam taką, że w ogóle to wszystko zostawiam, jadę w Bieszczady i robię biegi ultra.

To znaczy?

AD: Biegi na dystansach większych niż maraton, czyli 42,195 km. To moja druga pasja.

Dość przygnębiająca perspektywa.

AD: Nie! To jest świetna perspektywa.

Dla was tak, ale dla Polski?

PC: Czy zawsze wszystko musi się rozbijać o tę Polskę, no ludzie, dajcie żyć! [śmiech] Życie na odludziu to nie jest zła perspektywa. Działalność w organizacjach pozarządowych to robota na bardzo wysokich obrotach, dwadzieścia cztery godziny na dobę, a w naszej sytuacji społecznej to jest życie bardzo emocjonalne. Tego się nie da robić bez przerwy. Mam nadzieję, że to jest jednak pozytywna wizja, że nie będzie takich sytuacji w naszym kraju, które wywoływałyby we mnie potrzebę angażowania się w cokolwiek.

AD: Tu się zgadzam, bo praca w NGO jest bardzo angażująca i wyniszczająca. Ale wizja pod tytułem „robię biegi ultra” też wiąże się z działaniem wśród ludzi i sytuacją społeczną, czyli nie zostawiam tego obszaru, tylko uczestniczę w inny sposób.

PC: To, co mnie urzekło w bieganiu, to demokratyczność. Jest to taki rodzaj aktywności, w której spotykamy się z ludźmi niezależnie od poglądów, wyznawanych wartości, religii itd. Dla mnie to jest dodatkowa wartość biegania. Mogę biec ileś kilometrów, rozmawiając z kolesiem, który w wyborach głosuje na całkowicie przeciwną opcję i ma totalnie inne poglądy na świat. Im więcej będzie tego typu aktywności i im więcej ludzi, którzy wezmą w tym udział, tym bardziej spójne będzie społeczeństwo. Wtedy nie będą potrzebne granty na rozwój społeczeństwa obywatelskiego, na partycypację itd. W Polsce bardzo dużo energii i zaangażowania idzie na działania, które łączą ludzi o podobnych poglądach. Dla tych, co lubią

Kościół, jest jedna organizacja, a dla tych, co nie lubią Kościoła – inna. Angażując się w przekrojowe aktywności, jak np. bieganie, można spotkać ludzi odmiennych światopoglądowo.

AD: Piotrek, ale ty biegasz dla siebie!

PC: Dobrze, robię to dla siebie, ale przy atomizacji i wrogości, jaka panuje w polskim społeczeństwie, gdzie ja mam się z tymi ludźmi spotykać? Biegnąc przez ileś godzin, o różnych rzeczach się rozmawia, o życiu, o ochronie środowiska, bo biegniesz przez piękny las, o prywatyzacji lasu. W innych sytuacjach nie ma takiej możliwości wymiany poglądów…

AD: Za trzydzieści lat będziemy na pewno biegać.

3

GOSPODARKA STANIE SIĘ KULTURĄ

JERZY HAUSNER

Regenerujmy ideę teatru, regenerujmy ideę muzeum, regenerujmy nasze myślenie o kulturze, jeżeli chcemy, aby była żywa i rzeczywiście służyła rozwojowi. Gospodarka i moja dziedzina – ekonomia – utknęły na mieliźnie. Trzeba je wyprowadzić z martwego punktu i z tego punktu widzenia ludzie kultury są niezbędni jako partnerzy.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Kiedy w 2009 roku ogłosił pan plan reformy polskiej kultury, wśród twórców podniosły się protesty. Zarzucano panu, że chce pan wprowadzić do kultury mechanizmy rynkowe. Dzisiaj wielu ówczesnych krytyków powołuje się na pańskie analizy. Co się zmieniło – pańskie myślenie czy jego odbiór?**

JERZY HAUSNER: Mylnie sądzono, że moją intencją jest przekształcanie kultury w gospodarkę, teraz dla wszystkich jest jaśniejsze, że chodzi mi o coś zupełnie odwrotnego – o przekształcanie gospodarki w kulturę.

Na czym miałoby to polegać?

Na uznaniu znaczenia kultury dla gospodarki w innej perspektywie niż rynkowa.

Zwolennicy rynkowego traktowania kultury podkreślają, że kultura ma się opłacać. Przykładem tej filozofii ma być przemysł filmowy – jedna złotówka z publicznych pieniędzy zainwestowana w kinematografię generuje cztery złote ze środków prywatnych na produkcję, promocję i dystrybucję. Zgadza się pan z takim myśleniem?

Nie potrafię zweryfikować tego rachunku. Może tak jest w rzeczywistości. Ale to wcale nie znaczy, że perspektywa rynkowa powinna być nadrzędna.

Co w takim razie powinno być nadrzędne?

Nadrzędną perspektywą jest pytanie: co jest potrzebne dla rozwoju współczesnej gospodarki, w której dużo więcej tego, co wytwarzamy, jest symboliczne niż materialne? Dla takiej gospodarki najważniejsze jest

zrozumienie znaczenia, jakie ma środowisko kultury. Kultura wyzwala w ludziach kreatywność. W związku z tym nie myślimy już tylko i wyłącznie o podglebiu kulturowym, ale patrzymy na kulturę jako na mechanizm rozwojowy. Mechanizm, który dzisiaj, we współczesnej gospodarce, opiera się przede wszystkim na współdziałaniu, na komunikowaniu, na wspólnym nadawaniu znaczeń i ich interpretowaniu. Inaczej nie da się wytwarzać dóbr symbolicznych. Pewnie w przyszłości będą nadal istnieć gospodarki, które będą akcentowały potrzebę tradycyjnie rozumianej wytwórczości i myślenia o niej przez pryzmat konkurencyjności cenowej. Polska gospodarka nieźle funkcjonuje w oparciu o ten model. Umiemy wytwarzać różnego rodzaju stosunkowo proste rzeczy taniej niż inni, i na tym opieramy swój wzrost gospodarczy. To, za czym się opowiadam, to gospodarka, która jest w stanie wytwarzać bardziej złożone, innowacyjne technologie i dobra. Taka gospodarka w dużo większym stopniu musi być osadzona w kulturze i być po części kulturą.

Jak pan definiuje kulturę w tym kontekście? Rozumiem, że nie chodzi tutaj o kulturę prowadzenia biznesu ani ogładę biznesmenów.

Kulturę definiuję bardzo wyraźnie jako symboliczny, pozamaterialny wymiar naszego życia. Jeżeli chcemy wykorzystać to, co jest materialne, musimy rozwinąć to, co jest intelektualne, symboliczne, duchowe. Tylko wtedy potrafimy spożytkować dobra materialne zarazem efektywnie i odpowiedzialnie. Dzięki kulturze unikamy sytuacji, w której to, co techniczne i cywilizacyjne, góruje nad nami, czyli nas uprzedmiotawia, pozbawia nas możliwości wpływania na sens naszego działania. Dobrym przykładem jest rozwój współczesnych miast. Istnieje przekonanie, że potrzebują rozrastającej się infrastruktury komunikacyjnej. To prawda, pytanie tylko, czy miasto jako wspólnota rzeczywiście będzie się rozwijało tylko dlatego, że wlejemy do niego tony betonu? A może rozwój zależy od tego, czy będziemy umieli tę infrastrukturę zaprojektować, stworzyć i nią zarządzać. W tym ma nam pomóc kultura.

Jak w praktyce miałoby wyglądać zaangażowanie biznesu w kulturę?

Trzeba powiedzieć przedsiębiorcom: zastanówcie się, co się dzieje wokół nas, co się dzieje na świecie. Czy rzeczywiście chcecie rozwijać dotychczasowy model prowadzenia działalności gospodarczej, w którym *the business of business is business*, czyli nie ma znaczenia co robimy,

ważne tylko, czy przynosi to wynik finansowy? Nadrzędnym celem działalności gospodarczej nie jest to, czy robimy coś efektywnie, tylko czy robimy dobrze dobre rzeczy. Jeżeli chcemy wytwarzać meble, to wytwarzajmy meble, które są dobre dla ich użytkowników. Wytwarzajmy rzeczy dobre, żeby można było na nich dobrze zarobić. Nie wytwarzajmy rzeczy złych, nawet jeżeli można na tym zarobić, bo to się obróci przeciwko nam. Może na tym zarobimy, ale stracą na tym inni, a w dalszej konsekwencji straci na tym firma. Chodzi o to, aby nie myśleć tylko w kategoriach krótkookresowego zysku, ale brać pod uwagę rozwój firmy. A ten nie jest możliwy w nowoczesnej gospodarce bez oparcia w kulturze.

Przedsiębiorcy sami powinni aktywnie zabiegać, aby kultura się rozwijała, ponieważ rozwój kultury służy przyszłości ich działalności biznesowej niezależnie od tego, czy oni kontrolują zasoby kultury. Ważne jest, abyśmy zadbali o kulturę jako taką, a nie tylko o kulturę rozumianą w odniesieniu do działalności rynkowej. Abyśmy zrozumieli, że część kultury nie może podlegać ekonomizacji, komercjalizacji, instrumentalizacji biznesowej, ale powinna mieć autonomię i niezależność. Chodzi o to, aby wytwarzać zasoby kultury niezależnie od tego, czy one służą mnie i mojemu interesowi. Trzeba je tworzyć jako pewną pulę zasobów ogólnych, która jest potrzebna do rozwoju w ogóle.

Jak w praktyce miałoby wyglądać tworzenie zasobów kultury. Czy rozwiązaniem mógłby być prywatny mecenat?

Nie chodzi tylko o tradycyjnie rozumiany mecenat, sponsoring czy donacje, choć nie mówię, że one są niepotrzebne i że należy z nich rezygnować. Chodzi o coś więcej – o świadomość podstawowych zależności rozwojowych. Nie ma rozwoju bez sensownych działań, a nie ma sensu bez refleksji aksjologicznej, czyli bez kultury. Wielu przedsiębiorców zrozumiało, że do rozwoju potrzebuje czystego środowiska naturalnego. Teraz biznes powinien zrozumieć, że gospodarka potrzebuje także pewnego środowiska społecznego, w którym respektowane są faktycznie wartości pozaekonomiczne, egzystencjalne i nie wolno ich hurtem komercjalizować. To podejście do biznesu nazywam firmą-ideą. Działalność biznesowa, aby tworzyć wartość ekonomiczną, potrzebuje innych wartości, pozaekonomicznych, w tym kulturowych. Jeżeli na przykład chcemy rozwijać przemysł muzyczny i inwestować w talenty, to

potrzebny jest słuch muzyczny społeczeństwa. Potrzebna jest określona kompetencja kulturowa. W społeczeństwie bez słuchu muzycznego, bez kontaktu z językiem muzyki trudno wyobrazić sobie dynamiczny przemysł muzyczny.

Do tej pory biznes wspierał kulturę głównie w jednym celu – poprawienia wizerunku lub reklamy.

Nie chodzi tu o stawianie warunków – dam pieniądze pod warunkiem, że wy mi dacie coś. To trzeba robić również bezwarunkowo. O kulturę, podobnie jak o czyste środowisko, powinien dbać cały biznes. Muszę wszystkich nakłaniać do tego, aby ich reakcja wobec kultury nie była działalnością rabunkową, bo inaczej nie będę mógł rozwijać swojej działalności.

Model rozwoju, jaki obowiązywał w Polsce przez ostatnie dwie dekady, a na Zachodzie od końca lat 70., był zupełnie inny. Kładł akcent na sukces jednostki, maksymalizację zysków i eksploatację zasobów. Wzrost rynku miał trwać bez końca. Dzisiaj widzimy, że przyszłość jest nieprzewidywalna, niepewna, nasze przyszłe zyski i renty stoją pod wielkim znakiem zapytania. Jaką rolę może odegrać kultura w przezwyciężeniu kryzysu i jakie nowe modele działalności mogą się z tego urodzić?

W Polsce model oparty na indywidualnym sukcesie i zaspokajaniu aspiracji konsumpcyjnych odpowiadał potrzebom czasu. Kiedy potrzeby czysto konsumpcyjne zostały zaspokojone, ludzie zaczęli przywiązywać wagę do innych rzeczy – niematerialnych. A one w dużo większym stopniu wymagają wspólnotowości. Jako przedsiębiorca nie mogę już traktować klienta jako kogoś, kogo mam oskubać, ubezwłasnowolnić, uprzedmiotowić, uzależnić. Nie mogę mu wmawiać, że nie spotka go nic lepszego niż posiadanie produktu określonej, czyli mojej, marki. Muszę nauczyć się korzystać z zasobów innych osób i dzielić się z nimi korzyściami. Chodzi o model, w którym traktuję klienta jako potencjalnego partnera, który wnosząc swoje zasoby do mojego procesu wytwórczego, czerpie z tego należną mu korzyść. Wspólnie zarazem patrzymy na to, czy czegoś nie powinniśmy zrobić dla szerzej rozumianego potencjału i środowiska kulturowego, w którym rozwijamy swoją działalność. Ta inwestycja jest dzisiaj potrzebna, bez tego moja działalność nie będzie się rozwijała w dłuższym okresie.

Ale co ma do tego wszystkiego kultura?

Kultura buduje wspólnotowość, bo jest domeną sensu. Jeżeli mówię o firmie-idei, to pytam nie o to, jak to zrobisz, tylko dlaczego chcesz to zrobić. Co z tego ma wynikać? Pytanie „Jak?" jest ważne, ale ono jest w innym porządku i na końcu tego rozumowania. Pytanie podstawowe brzmi: „Po co? Dlaczego?".

Plan ideowy zamiast biznesplanu?

Można tak powiedzieć. Najważniejsze: zdefiniuj swój specyficzny proces wytwarzania wartości. Każdy z nas musi określić sens swojego istnienia. Podobnie jest z każdą organizacją. Weźmy przykład miasta: każde miasto, czy to jest Warszawa, Dębica, czy Płock, musi sobie odpowiedzieć na pytanie, po co, dla kogo jest w sensie wspólnotowym? Czemu ma służyć? Inaczej nie może określić, jak ma się rozwijać. Oczywiście nie chodzi o jakiś narzucony szczegółowy masterplan, ale o określenie, czym się Kraków ma różnić w sensie koncepcji rozwojowej od Poznania, Łódź od Wrocławia, a Wrocław od Berlina. Każdy podmiot musi zdefiniować specyficzny, własny proces wytwarzania wartości i uczynić z tego motyw przewodni swojego działania. Niezależnie, czy to jest uniwersytet, miasto, czy gazeta. Każdy, jeżeli chce być podmiotem, musi odpowiedzieć na pytanie o sens swojej działalności. Co w naszym przypadku oznacza robić rzeczy wartościowe, co jest wartościowe dla nas? To otwiera przestrzeń relacji, w której staram się traktować otoczenie nie jako przeciwnika i rywala, ale partnera posiadającego część zasobów, których nie mam ja. Łącząc te zasoby możemy osiągać więcej.

Podziwiam pana wiarę w to, że biznesmeni mogą dostrzec potrzebę inwestowania w środowisko kulturalne, ale mam wrażenie, zwłaszcza w kontekście ochrony środowiska naturalnego, że sytuację może zmienić tylko regulacja, czyli państwo. Bo to regulacje państwowe spowodowały, że mamy czym oddychać, a nasze rzeki są czystsze, a nie dobra wola biznesu. Czy nie widzi pan potrzeby działania ze strony państwa, które narzuciłoby gospodarce obowiązek dbania o środowisko społeczno-kulturowe?

Pan myli dwa procesy: wewnętrzny i narzucony. Absolutnie nie neguję potrzeby regulacji. Państwo jako podmiot, który musi patrzeć szerzej, powinno wprowadzać regulacje podporządkowane pewnej celowości. Natomiast wiara w to, że regulacje państwowe same czynią zmianę, jest naiwnością. Na zmianę składają się dwa porządki: narzucony i wewnętrzny.

Jeden drugiemu nie przeczy, jeden drugi wzmacnia. Jeśli ktoś twierdzi, że biznes można zmienić, narzucając mu wyłącznie regulacje, to odpowiadam: nie! Biznes powinien mieć wewnętrzną motywację do zmiany. Chodzi o to, aby przedsiębiorca zrozumiał, że inaczej się nie da, że firma się nie rozwinie. Nie dlatego, że ktoś skieruje sprawę przeciwko niemu do sądu i poniesie sankcję, tylko że nie opłaca się to z punktu widzenia celu działalności biznesowej. Weźmy przykład żywności: jej producenci dbają o jakość nie tylko dlatego, że istnieją przepisy sanitarne, ale dlatego, że oczekują tego konsumenci. Każda poważna wpadka niszczy bezpowrotnie ich reputację, czyli firmę – o ile tylko konsumenci mają wybór i rozbudzoną świadomość. Nie tylko więc regulacja jest potrzebna, ale i świadomość, że naruszanie przepisów sanitarnych uderza w istotny interes konsumenta. Jedno musi sprzyjać drugiemu. Potrzebne są regulacje, które nie wyłączają porządku kształtowanego spontanicznie, nie przeczą wolności.

Ale właśnie tak organizowaliśmy dotąd nasze życie, z wiarą, że rynek rozwiąże wszystkie problemy.

I bardzo dużo osiągnęliśmy, choć oczywiście jednostronnie, o czym mówię od kilkunastu lat!

Kryzys rynków finansowych pokazał, że deregulacja prowadzi do patologii.

Ma Pan rację. Ale między przeregulowaniem i zderegulowaniem istnieje stan pośredni. Ważne jest, byśmy nie wierzyli w same regulacje i działanie państwa, ale uzupełniali to działaniem perswazyjnym i obywatelsko-kontrolnym. Na przykład granice dla komercjalizacji kultury państwo może tworzyć zarówno wtedy, kiedy czegoś zabrania, jak i wtedy, gdy coś wspiera…

…gdy interweniuje na rynku…

…tak, gdy tworzy alternatywny sposób udostępniania dóbr, na przykład wyrównuje dostęp do kultury. Ale powinny jeszcze istnieć inne granice: wewnętrzne, aksjonormatywne, które sprawiają, że nie pozwalamy na nadmierne eksploatowanie kultury, na przykład nie zgadzamy się na pewien typ eksploatacji dziedzictwa kulturowego. Nie powinniśmy na przykład pozwalać na eksploatację Wawelu czy Wilanowa w imię doraźnego interesu ekonomicznego. Firma, która chciałaby czerpać zyski z tych publicznych

marek, powinna wnieść istotny wkład w ich utrzymanie i musi prowadzić uczciwą i odpowiedzialną działalność. Ważne są nie tylko same regulacje i przepisy, ale także normy, które są pochodną naszego myślenia o sensie, które są pochodną kultury. Nie wszystko ma swoją cenę, nie za wszystko można brać pieniądze. Taki mechanizm powinien istnieć także po stronie ludzi kultury. Ludzie kultury nie mogą z jednej strony mówić, że są artystami, i prosić o pieniądze publiczne, aby zaraz potem prywatyzować efekty swojej działalności. Jeśli korzystasz ze środków publicznych, część tego, co wytwarzasz, jest twoją własnością, a część powinna znaleźć się w domenie publicznej i wracać do obiegu kulturowego.

Paweł Potoroczyn, szef Instytutu Adama Mickiewicza, przedstawił kiedyś wyliczenia pokazujące, że kultura może być opłacalną inwestycją. Tworzy trzy procent Produktu Krajowego Brutto, czyli około pięćdziesięciu miliardów złotych, a dostaje z budżetu państwa i samorządów łącznie osiem miliardów – czyli pół procenta PKB.

Po pierwsze – nie jestem pewien, czy ten rachunek jest poprawny, po drugie – nie chodzi o to, ile kultura wnosi do wzrostu, ważne jest, ile kultura wnosi do rozwoju, a wnosi w inny sposób, niż tylko zwiększając zatrudnienie czy generując wpływy z podatków. Powtórzę: nie chodzi o to, aby kulturę uczynić gospodarką, tylko aby gospodarkę czynić kulturą. Zresztą Paweł Potoroczyn w niedawnym swoim świetnym tekście w „Tygodniku Powszechnym”[2] przedstawił właśnie taką perspektywę. Myślimy razem, bo często rozmawiamy i współdziałamy.

To, jaką rolę może odegrać kultura w rozwoju, pokazuje przykład Medellín. Drugie co do wielkości miasto Kolumbii za pomocą kultury odbudowało się z kryzysu wywołanego przez kartele narkotykowe. Finansowane ze źródeł publicznych projekty kulturowe budowały podmiotowość najsłabszych grup mieszkańców. Podobnie dzieje się w miastach Brazylii: pobudzanie awansu społecznego zaczyna się nie od dostarczania żywności, ale od dostępu do aktywności, twórczości, czyli budowania podmiotowości i godności. Podobne działania prowadził przez lata w Bangladeszu Muhammad Yunus, ekonomista, laureat Nagrody Nobla. Z jednej strony dostarczał najbiedniejszej części społeczności kapitału finansowego, z drugiej środków komunikacji, na przykład taniej telefonii komórkowej, aby ludzie byli w stanie porozumiewać się z innymi i wchodzić w jakiś szerszy obieg komunikacji i współdziałania.

Widać wyraźnie, że gdy budujemy gospodarkę, w której fundamentem rozwoju ma być upodmiotowienie, kultura odgrywa zupełnie inną rolę. To nie jest kultura w sensie dyscypliny sektora zawodowego ani tradycyjna kultura organizacji, ale kultura, która ma nas upodmiotowić, która pozwala odczytywać sens naszej aktywności w kontekście aktywności innych ludzi.

Podzielam pana wiarę w pozytywny wpływ kultury na rozwój, ale mam też wiele wątpliwości, czy ludzie z zaniedbanych obszarów, na przykład będących w upadku polskich miast, takich jak Łódź czy Wałbrzych, rzeczywiście czekają na warsztaty tańca albo śpiewu. Prawdopodobnie najbardziej potrzebują godziwych warunków pracy i lepszych umów niż umowy śmieciowe.

Nie wiem, dlaczego te dwie sfery mają się wykluczać i trzeba je przeciwstawiać. W ramach seminarium „Kultura i rozwój", które współprowadzę w ramach Instytutu Studiów Zaawansowanych, prezentowaliśmy projekt Bartka Orlickiego. Nakręcił on setki godzin filmu w Grecji tuż po wybuchu kryzysu. Cały film opowiada o tym, że ludzie, którzy stracili podstawy swojej materialnej egzystencji, zaczęli przywiązywać dużą wagę do ekspresji kulturowej. Po to, aby odbudować swoje życie, organizowali przedsięwzięcia o charakterze artystycznym, na przykład niekomercyjne przedstawienia teatralne. Zaczęli je wystawiać w momencie, w którym wszystko, co było poukładane, nagle runęło. Ludzie, żeby znaleźć nową ścieżkę, najpierw muszą znaleźć siebie i innych.

Słyszałem podobną relację z Hiszpanii z okresu protestów na placu Del Sol w Madrycie w 2011 i 2012 roku. Wiele osób pozbawionych pracy zaczęło w większym stopniu uczestniczyć w kulturze, oczywiście w niekomercyjnych przedsięwzięciach.

Tak! I nie chodziło o zatrudnienie…

Tylko o wspólnotowość.

O odbudowę wspólnotowości, dobrze pan to nazwał. Ludzie nagle zrozumieli, że jeśli chcą stworzyć nowy świat, muszą zacząć od odbudowy wspólnotowości. Bo tylko w ten sposób mogą lepiej się zrozumieć i rozwiązać wspólne problemy. W pierwszej kolejności muszą odbudować poczucie godności i wartości, a kultura w tym pomaga.

Granie w amatorskiej orkiestrze jako recepta na kryzys?

Nie chodzi o to, żeby ci ludzie koniecznie tworzyli orkiestrę. Ale jeżeli stworzą orkiestrę, to chcę pana zapewnić, że potrafią też stworzyć coś

innego. Jeśli potrafią stworzyć cokolwiek wartościowego razem, coś, co wymusza wspólne uzgodnienie, wspólną aranżację, uruchamia wspólną wyobraźnię, wspólne komunikowanie, to znaczy, że opanowują wspólną przestrzeń.

Tak jak Ruchy Occupy opanowały przestrzenie miejskich parków i placów?

Nie chodzi o anektowanie jakiejś przestrzeni dla siebie: że my teraz zajmiemy teatr i powiemy, że to jest nasz teatr, a wszystkim wara od niego. „Okupacja" polega na otwarciu, na tym, że to zaczyna być przestrzeń wspólna. Oczywiście dostępna na zasadzie pewnych reguł. Na naszym seminarium omawiamy różne praktyki kulturowe, także te dotyczące społeczności wykluczonych, pozbawionych możliwości rynkowego awansu. Można odbudować ekonomiczność tych społeczności, ale najpierw trzeba odbudować ich podmiotowość, godność i poczucie wartości.

Tymczasem rządy w obliczu spadających dochodów publicznych w pierwszej kolejności tną wydatki na kulturę.

To znaczy, że traktują kulturę bardzo wąsko, by nie powiedzieć prostacko, jako specyficzny sposób estetyzacji życia czy promocji. Wydatki miast na kulturę przeznaczane są w większości na turystykę kulturalną, eventy i utrzymanie własnych publicznych instytucji.

Akurat finansowanie instytucji jest w porządku. Produkują wartości kulturowe i powinny być chronione przed presją rynku.

Nie mówię, że nie należy ich finansować. Jasno opowiadałem się za tym. Ale zdecydowana większość samorządowych środków na kulturę idzie na ich utrzymanie. Proszę pokazać mi miasto, którego mieszkańcy mówią: mamy pewnego rodzaju zasoby, potencjał, dziedzictwo, powinniśmy je wykorzystać dla rozwoju miasta. W związku z tym uruchamiamy określone działania, które mają ten potencjał wyzwolić i pomnożyć. Przy czym nie myślimy o festiwalach i o liczbie turystów. To nie dla nich jest to miasto i nie przez nich to miasto istnieje i się rozwija. Wit Stwosz nie przyjechał do Krakowa jako turysta, ale jako wynajęty twórca. Gdyby przyjechał tu jedynie oglądać miasto, ołtarz mariacki by nie powstał. Ważne, kto do nas przyjeżdża, czego oczekuje i co wnosi. Często zadaję pytanie: „Jaki jest sens zapraszania najlepszych zagranicznych orkiestr, jeśli w mieście nie ma ani jednej bardzo dobrej orkiestry?". Zapraszanie najlepszych muzyków ma

sens, jeśli służy rozwijaniu własnego potencjału muzycznego. Postarajmy się, aby jedno służyło drugiemu. To, co wewnętrzne, jest ważniejsze, to, co zewnętrzne, ma być wspierające, nie na odwrót. Jeżeli to, co przypływa z zewnątrz, jest ważniejsze, to znaczy, że sami osłabiamy to, czym dysponujemy.

Oczywiście trzeba mieć do własnego dziedzictwa krytyczne nastawienie – nie wszystko jest warte rozwijania. Niektóre rzeczy możemy pielęgnować, zachowywać w pamięci, ale nie musimy ich rozwijać. Rozwijać musimy to, co jest najbardziej twórcze. Nie możemy przekształcać naszego miasta w kulturowy skansen, ono musi być żywą tkanką kultury. W związku z tym trzeba myśleć o kolejnych interpretacjach, przedsięwzięciach, grupach artystów. A to, że mogą temu służyć publiczne instytucje kultury – to jasne, jeżeli są ciągle żywe i aktywne.

Ostatnio Paweł Łysak, dyrektor Teatru Powszechnego w Warszawie, zaprosił mnie do wspólnego zastanowienia się nad rewitalizacją Pragi. Na spotkanie przyszły osoby, które robią od lat małe, lokalne przedsięwzięcia. Przyszła też grupa młodych aktywnych ludzi „z zewnątrz", którzy napłynęli do tej dzielnicy, widząc w niej biznesowo-kulturalny potencjał. Te dwa światy – starych mieszkańców dzielnicy i ludzi napływowych mocno się ze sobą starły. Ale to dobrze, że teatr i jako instytucja, i jako wspólnotowa przestrzeń stara się je łączyć. Cieszy to, że przychodzi reżyser, który mówi: „Chcę robić teatr w taki sposób, aby stał się miejscem spotkania różnych ludzi, którzy dzięki temu będą sami mogli robić rzeczy ważne dla innych. Nie organizuję ich, nie wyznaczam zadań, ale tworzę warunki do komunikowania się, do wspólnotowości, wspólnego opowiadania o świecie, a z tego będzie wynikało wspólne działanie".

Takie terytorium społecznego eksperymentu miało powstać we Wrocławiu w ramach przygotowań do projektu Europejskiej Stolicy Kultury. Krzysztof Czyżewski z Fundacji Pogranicze opracował koncepcję laboratoriów kulturowych, w których sami mieszkańcy wspierani przez artystów mieli tworzyć własne projekty. Niestety koncepcja została zarzucona i zamiast laboratoriów Wrocław zorganizuje głównie serię eventów – importowane wielkie nazwiska, wielkie międzynarodowe wydarzenia.

Chwały będzie więcej, rozwoju mniej.

To jest dzisiaj strategia promocyjna wielkich miast: koncert tenora, wystawa zdjęć gwiazdy filmowej, międzynarodowy festiwal. Czy program, który pan przedstawia, jest utopią?

Z pewnością nie jest łatwy. Ale nie można uznać za alternatywę tego, co jest. Mówię o kryzysie modelu rozwoju: miasta, Polski, tego, co Polskę tworzy. Ten model, który przyniósł nam niebagatelny awans materialny i dużo większy zakres wolności, niż mieliśmy, zaczyna nie tylko wyczerpywać swoje dalsze zdolności rozwojowe, ale ujawnia różne negatywne cechy, które zaczynają ograniczać naszą rzeczywistą wolność. Nie jest rozwojowy, ale zastojowy.

Co moglibyśmy zrobić, żeby go zmienić?

To, co proponuję razem z innymi osobami, np. Edwinem Bendykiem, to właśnie zwrócenie się w kierunku kultury. Robię to w praktyce, współorganizując wydarzenia kulturalne na swojej uczelni i poza nią. Razem z Agatą Siwiak i Grzegorzem Niziołkiem, kuratorami teatralnymi, przygotowujemy duże przedsięwzięcie teatralne pod nazwą „Pop-Up", które odbędzie się jesienią 2015 roku na kampusie Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie i będzie jednym z większych wydarzeń teatralnych w roku 250-lecia teatru publicznego w Polsce. W specjalnym namiocie przez miesiąc będą się odbywały różne wydarzenia teatralne, otwarte dla wszystkich mieszkańców. Ich autorami będzie czołówka twórców polskiego teatru: Krystian Lupa, Michał Borczuch, Wiktor Rubin, Jolanta Janiczak.

Po co studentom ekonomii awangardowy teatr? Chce pan, żeby pracowali w kulturze?

Być może zdarzy się, że niektórzy z nich zostaną w przyszłości producentami teatralnymi, bardzo bym się z tego cieszył. Ale nie o to w tym projekcie chodzi. Chcę, aby moi studenci, przyszli ekonomiści, byli w stanie rozumieć różne języki ekspresji i komunikacji. Dlaczego przywiązujemy wagę do znajomości różnych języków obcych czy języków stosowanych w informatyce, a nie przywiązujemy znaczenia do rozumienia języka teatru, poezji, muzyki, sztuki? Dzięki znajomości tych języków możemy poznawać inne wymiary świata, poznawać ludzi i zastanawiać się, czy czegoś nie możemy wspólnie wytwarzać. Chciałbym, aby przyszli ekonomiści mieli wyobraźnię, aby potrafili uchwycić i nadać sens temu, co

będą zawodowo robić. Aby byli kreatywni, otwarci na współdziałanie z ludźmi, którzy orientują się także na pozamaterialne wartości. Chcę, aby uczestniczyli w kulturze, bo to jest niezbędny element wykształcenia. Dzisiaj liczą się już nie tylko umiejętności, ale przede wszystkim kompetencje. Umiejętności są potrzebne, ale one będą się zmieniały. Ważniejsze jest posiadanie metakompetencji, które pozwalają wykształcać nowe umiejętności.

W ostatnich latach aktywnie działa pan w sferze kultury: organizował pan warsztaty gitarowe w Lanckoronie, współtworzy pan grupę teatralną Michała Zadary Centrala, teraz projekt „Pop-Up". Z eksperta gospodarczego zmienił się pan w producenta, a nawet kuratora.

No nie, nie używam tego słowa…

Zaprasza pan artystów, proponuje im pan pewne tematy. Na tym polega praca kuratora.

Rzeczywiście, namawiam do współpracy. Ostatnio namówiłem Włodka Pawlika, żeby napisał muzykę do wierszy Adama Zagajewskiego, powstanie płyta, a potem jeszcze specjalny koncert wyreżyseruje Krzysztof Materna.

Czym dla pana są te działania?

Jeżeli chcę przekonać ludzi do tego, że kultura to napęd rozwoju, nie mniej ważny niż rynek, i niezbędny, bo rynek sam rozwoju nie przynosi, to nie wystarczy, że będę o tym mówił, muszę jeszcze dawać dowody. Takim dowodem są zajęcia z edukacji artystycznej w Lanckoronie czy Szczawie, spektakle zrealizowane z Michałem Zadarą: *Chopin bez fortepianu*, *Szapocznikow*, *Wychowanka*, *Wszyscy byli odwróceni*, *Lilla Weneda*. To już dziesiątki projektów, i wiele nowych w toku.

Artyści sami się do pana zgłaszają?

Tak. Czasami mówię tak, czasami nie.

Od czego to zależy?

Od tego, czy wnoszą wartość do procesu uniwersyteckiego. Na przykład przyjeżdżają na spotkania, sprawiają, że proces dydaktyczny jest ciekawszy, oryginalniejszy, bardziej dostosowany do współczesności. Wtedy jestem zainteresowany. To jest wymiana, która nie ma charakteru komercyjnego. To, co wytwarzamy, jest zasadniczo dobrem publicznym. Ale jeśli możemy

to jeszcze częściowo udostępnić odpłatnie, czemu nie. Pozyskujemy dodatkowe środki, które potem możemy przeznaczyć na rozwój kolejnych projektów.

Przyszłość kultury to hybrydowe projekty?

Tak, przyszłość należy do różnego typu mieszanek. W kulturze oprócz instytucji finansowanych ze środków publicznych muszą istnieć instytucje obywatelskie i rynkowe. Potrzebujemy różnych modeli funkcjonowania działalności kulturalnej. Teatr Zadary nie ma siedziby, mało tego, nie ma żadnych etatowych pracowników, a mimo to potrafiliśmy wyprodukować sześć przedstawień i myślimy o kolejnych.

Chce pan pokazać, że teatr instytucjonalny z siedzibą i etatami nie ma sensu?

W żadnym przypadku. Nie chcę udowadniać, że teatry prywatne są lepsze od publicznych, bo to nie jest prawda. Chcę tylko, aby obok teatrów publicznych mogły istnieć inne przedsięwzięcia teatralne, które wcale nie będą osłabiały tamtych instytucji. Mało tego, będą je wzmacniały, bo proces ten będzie wzmacniał potencjał teatru w ogóle. Nie wierzmy w jedną formę działalności, daną i niezmienną raz na zawsze, bo to zabija żywotność kultury.

Jednak między teatrami prywatnymi i publicznymi istnieje zasadnicza różnica. Takie sceny jak Teatr 6 Piętro czy Teatr Polonia działają na zupełnie innych zasadach i prezentują inną propozycję niż teatry repertuarowe. Robią tanie produkcje z ograniczoną obsadą i dekoracjami, nie rozwijają nowej dramaturgii ani sztuki reżyserskiej. Mimo to niektórzy politycy podają je za wzór efektywnego działania w kulturze, bo niewiele kosztują. Dla nich Teatr Studio i Teatr Polonia to jedno i to samo.

Umówmy się, że nie ma sensu uznawać teatru Krystyny Jandy za wzór, ale nie ma także sensu go ignorować. Trzeba takim scenom pozwolić działać i wspierać je na rozsądnych zasadach. Dla równowagi powinien jednak istnieć teatr eksperymentalny, teatr laboratorium, a ten bez publicznego wsparcia nie ma żadnych szans.

Pojęcie teatru dewaluuje się, pod tą nazwą funkcjonuje coraz więcej przedsięwzięć czysto komercyjnych, rozrywkowych. Może powinien powstać rejestr teatrów

publicznych, realizujących misję, na podobnej zasadzie jak ministerialny rejestr muzeów?

Na pewno trzeba o tym dyskutować: co ma być cechą wyróżniającą teatr, jaką bierzesz odpowiedzialność, jeżeli robisz teatr, co to znaczy, że jesteś teatrem, co przyjmujesz na siebie jako podstawowe zobowiązanie aksjonormatywne. Pewnie co jakiś czas trzeba to redefiniować. Takie inicjatywy jak moje zachęcają do takiej redefinicji. Przy okazji projektu „Pop-Up" będziemy też o tym dyskutować. Zachęcam – regenerujmy ideę teatru, regenerujmy ideę muzeum, regenerujmy nasze myślenie o kulturze, jeżeli chcemy, aby była żywa i rzeczywiście służyła rozwojowi. Jako ekonomista chcę, aby gospodarka stawała się kulturą, bo widzę, że gospodarka i moja dziedzina – ekonomia – utknęły na mieliźnie. Trzeba je wyprowadzić z martwego punktu i z tego punktu widzenia ludzie kultury są niezbędni jako partnerzy. Dla nich i ja chcę być potencjalnym partnerem i sojusznikiem, a nie rarogiem i wrogiem, którego chciano ze mnie zrobić.

Mówił pan o tym, czego gospodarka może się nauczyć od kultury. A czego kultura może nauczyć się od innowacyjnej gospodarki?

Dwóch co najmniej rzeczy. Jedna z nich to jest warsztat mikrozarządzania ekonomicznego, który jest przydatny w każdej organizacji. Z ekonomicznego punktu widzenia teatr jest też organizacją, niezależnie od tego, że jest przede wszystkim instytucją artystyczną. Druga rzecz natomiast to zrozumienie, że kultura, podobnie jak gospodarka, także potrzebuje zasobów umożliwiających rozwój. Artyści powinni się zastanowić, jakiego rodzaju zasobów, kompetencji i wiedzy potrzebują ze strony innych – naukowców, ekonomistów, przedsiębiorców. Ale przepływ wiedzy i zasobów powinien iść w obu kierunkach. Mówię wszystkim ludziom biznesu: musicie kulturowo przepracować swoją firmę – kulturowo, to znaczy aksjonormatywnie. Jak? Między innymi zapraszając do współpracy filozofów, artystów, projektantów, ludzi od wzornictwa, a nie tylko menadżerów i księgowych. Musicie poszerzyć swoją perspektywę poznawczą, musicie mieć w swoim otoczeniu ludzi, którzy wnoszą inne perspektywy poznawcze, posługują się innymi językami opisu i interpretacji świata. Trzeba zadać sobie pytanie o to, czy za nową technologią podąża sens. Czy używacie pewnego narzędzia w sposób twórczy, czy tylko odtwórczy? Ludzie kultury są z tego punktu widzenia

bardzo potrzebni – musicie z nimi rozmawiać i włączać ich do swoich projektów, jeżeli chcecie, aby były innowacyjne. Możecie unikać odpowiedzi na te pytania, ale uciec od nich się do końca nie da, chyba że za cenę samozagubienia i samozniszczenia.

4

BĘDZIEMY CHRONIĆ PRAWA TWÓRCÓW

JOANNA HOŁDA

Kultura nie robi się sama. Kulturę tworzą ludzie i powinni za to otrzymywać zapłatę. Nie możemy oczekiwać od twórców, że będą wykonywać swoją pracę społecznie.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Prawo autorskie jest stosunkowo młodą dziedziną. Jego koncepcja powstała w XVIII wieku w Wielkiej Brytanii i była związana z wynalazkiem druku. Chodziło o ochronę autorów przed chciwymi wydawcami, którzy często bez ich wiedzy i zgody drukowali książki, nie płacąc im za to. Wcześniej coś takiego jak copyright nie istniało, Shakespeare mógł do woli przerabiać wątki z dzieł Chaucera, Boccaccia, Owidiusza czy Seneki i nikt mu nie robił z tego powodu problemów. Uważa się, że tylko cztery jego sztuki: Stracone zachody miłości, Sen nocy letniej, Wesołe kumoszki z Windsoru i Burza są oryginalne. Dzisiaj kwestia praw autorskich ponownie staje się przedmiotem debaty. Mamy taką sytuację: nowe technologie otworzyły dostęp do dóbr kultury na niespotykaną skalę, rozwija się kultura remiksu, czyli ponownego użycia fragmentów różnych dzieł. Użytkownicy Internetu domagają się rozszerzenia prawa do fair use, czyli dozwolonego użytku i swobodnego dzielenia się dobrami kultury. Uważają, że copyright blokuje rozwój kultury. Walczą z nimi wielkie koncerny medialne i organizacje twórców, dla których copyright to podstawa zysków, a ściąganie filmów z sieci to kradzież. W którą stronę pani zdaniem może pójść prawo? Czy ochrona będzie uszczelniana, czy też znany nam system runie pod naciskiem zmian technologicznych i w przyszłości nie będzie praw autorskich w ogóle?**

JOANNA HOŁDA: Miejmy nadzieję, że nie runie, ale faktycznie doświadczamy dziś momentu przewartościowania, nie tylko prawa autorskiego, ale w ogóle własności intelektualnej. Będziemy musieli inaczej spojrzeć na tę dziedzinę z uwagi na nowe sposoby pozyskiwania informacji. Ale to nie jest też tak, że z jednej strony jest wydawca czy producent, a z drugiej strony użytkownik. Pamiętajmy o twórcy, który w polskim prawie jest centralną postacią. Celem prawa autorskiego jest ochrona jego interesów.

Czy na pewno? Okres ochrony praw autorskich jest systematycznie wydłużany. W Stanach Zjednoczonych jeszcze na początku XX wieku wynosił dwadzieścia osiem lat od momentu publikacji utworu i mógł być przedłużony o kolejne dwadzieścia osiem, jeśli autor nadal żył. Czyli rzeczywiście prawo chroniło interesy twórcy i jego rodziny. Ale w latach 70. ten okres został wydłużony na całe życie autora plus pięćdziesiąt lat po jego śmierci lub siedemdziesiąt pięć lat od publikacji utworu, jeśli powstał na rzecz korporacji. Potem czas ten wydłużono do siedemdziesięciu lat po śmierci autora, a w przypadku utworów stworzonych na rzecz korporacji przed 1978 rokiem do dziewięćdziesięciu pięciu lat! Nazywano to „Prawem Myszki Miki", bo głównym beneficjentem była korporacja Walta Disneya – gdyby nie zmiana prawa, koncern straciłby w 2003 roku monopol na wizerunek swojego najpopularniejszego bohatera. Pytanie więc: komu służy system – autorowi czy koncernom?

Trzeba pamiętać, że z praw autorskich korzystają też spadkobiercy. To są prawa majątkowe, podobnie jak prawo własności domu czy działki, które podlega dziedziczeniu.

Nie chcę odbierać spadkobiercom ich spadków, ale kultura jest dobrem publicznym. Jest naszym kodem, którym się porozumiewamy, jest naszym dziedzictwem, częścią naszej tożsamości. I jeśli ktoś zamyka dostęp do tego dziedzictwa, niezależnie od tego, czy robi to w imię zysków firmy, czy własnych, zubaża naszą kulturę.

Zgoda, ale kultura nie robi się sama. Kulturę tworzą ludzie i powinni za to otrzymywać zapłatę. Nie możemy oczekiwać od twórców, że będą wykonywać swoją pracę społecznie.

Od twórców nie, ale czy to jest sprawiedliwe, aby koncerny przez blisko sto lat po wyprodukowaniu filmów czy płyt miały monopol na ich rozpowszechnianie? Czy to rozwija kulturę?

Aby powstał film czy nagranie muzyczne, potrzebne są inwestycje. Ktoś musi ponieść koszty produkcji i dystrybucji, które są znacznie wyższe niż w przypadku dzieła literackiego lub pracy wizualnej. Dlatego uważam, że czerpanie zysków z jakiegoś utworu przez korporację, która go wyprodukowała, jest do zaakceptowania. Zgadzam się, że dostęp do kultury powinien być jak najszerszy, ale nie wiem, czy powinien być zupełnie za darmo. Bo jeżeli użytkownik nie będzie płacił za film, książkę albo utwór muzyczny, to ktoś inny będzie musiał ponieść ten koszt. Kto ma za to zapłacić?

A może w przyszłości nie będziemy kupować filmu, ale płacić za urządzenie, na którym przeglądamy Internet? Rodzaj miesięcznej opłaty, dzielonej między organizacje zbiorowego zarządzania.

OK, to jest łatwe: co miesiąc opłacam możliwość dostępu do kultury. Ale jak to będzie dystrybuowane?

Tak jak w radiu: operatorzy Internetu sporządzają raporty na temat obejrzanych czy odsłuchanych utworów, a organizacje dzielą tantiemy między twórców.

Tylko czy Internet wytrzyma te wszystkie raporty? Na pewno wcześniej czy później trzeba będzie opracować jakiś system opłat, bo na dłuższą metę nie da się korzystać z tego dziedzictwa bez ponoszenia przez użytkowników kosztów. Ale jeśli chodzi o polskie realia, to od dziesięciu lat nie jesteśmy w stanie poradzić sobie z opłatą abonamentową za publiczne radio i telewizję, co nie wydaje się przecież szczególnie trudne, więc o czym my w ogóle mówimy.

Prawa autorskie to nie tylko kwestia dostępu, ale i rozwoju kultury. Praktyki monopolistyczne zaczynają go blokować. Mam dwa takie przykłady. Jeden to kwestia praw do książki Alana Alexandra Milne'a Kubuś Puchatek. Koncern Walta Disneya, który je posiada, totalnie zmonopolizował wizerunek misia, jednocześnie dając sobie prawo do rozwoju tej opowieści. Powstają nowe historie z Kubusiem, które nie mają nic wspólnego z tym, co napisał Milne. A jednocześnie blokowane są inne artystyczne przetworzenia książki: w latach 90. zdjęto z afisza bardzo dobry spektakl w warszawskim Teatrze Studio oparty na motywach Kubusia Puchatka w reżyserii Piotra Cieplaka – bo amerykański koncern się nie zgodził. Drugi przykład: Polskie Nagrania wydały po latach serię płyt Anny German, wydobywając je z zapomnienia, ale spadkobiercy wytoczyli proces wydawnictwu o milionowe odszkodowanie tytułem tantiem. W efekcie zasłużona dla kultury firma ogłosiła upadłość i została sprzedana. Czy nie powinniśmy pomyśleć o innym systemie ochrony własności intelektualnej, który nie będzie monopolem?

Takie przypadki jak sprawa Kubusia Puchatka to rzeczywiście patologia, ale coś takiego może się zdarzyć nawet przy najlepszym systemie prawnym. Mój sprzeciw budzi nie tyle monopolizowanie praw majątkowych, ile przetwarzanie przez Disneya motywów z książki Milne'a. To ingerencja w strukturę dzieła, z mojej perspektywy niedopuszczalna. Prawo powinno chronić strukturę, tylko twórca może ingerować w treść i strukturę swego dzieła.

Tu z kolei ja się nie zgadzam – remiks i przetworzenie są dzisiaj podstawą kodu kulturowego, nie możemy ich zakazać. Sprzeciwiam się za to monopolizowaniu tego

prawa. Disney nie pozwala innym na interpretowanie klasycznej powieści. Kupił ją sobie na wyłączność.

Ale właśnie tak jest w przypadku monopolu praw autorskich. Nie chcę być jednak odebrana jako adwokat obecnego systemu. My, prawnicy, dostrzegamy, że nie jest idealny, nie sprawdza się w obliczu rozwoju Internetu, coraz łatwiejszego dostępu do treści, nowych technologii, które znacznie obniżyły koszty produkcji egzemplarzy utworów. Na pewno trzeba będzie to wszystko przewartościować.

Ale w jakim kierunku? Czy można sobie wyobrazić rozwiązanie, które chroni interes twórcy i producenta, a zarazem prawo użytkownika i interes publiczny?

Jestem za tym, żeby wzmacniać ochronę twórcy, który jest dla mnie centralną postacią tej całej sytuacji. Jeżeli zależy nam na powszechnym dostępie do kultury, musimy znaleźć mechanizmy finansowania twórczości. Kultura musi z czegoś żyć, to nie jest działalność charytatywna. Konstrukcja naszego prawa daje twórcy możliwość zadecydowania, na kogo te prawa chce przenieść, więc nie możemy mu tego zabronić.

Partia Piratów proponowała, żeby monopol obowiązywał przez pierwsze pięć lat po opublikowaniu utworu. Potem utwór byłby dostępny w domenie publicznej.

Czyli wyda pan książkę, a po pięciu latach nie będzie miał pan wpływu na to, w jaki sposób jest rozpowszechniana i gdzie? No, to nie jest dobre rozwiązanie. Trzeba znaleźć kompromis i podzielić ten tort tak, aby każdy dostał kawałek. Bo rzeczywiście w przypadku wielu utworów jest tak, że zarabia na nich głównie producent.

Po siedemdziesięciu latach to już nie jest zwrot inwestycji, ale rentierstwo.

Oboje się zgodzimy, że zwrot inwestycji odbywa się dużo szybciej. Być może rozwiązaniem byłoby utworzenie specjalnego funduszu wspierania twórczości (koncepcja szersza, niż przewidują dziś obowiązujące przepisy prawa autorskiego), do którego trafiałaby część pieniędzy, które korporacja zarabia na danym utworze. Może niech producenci dołożą się do finansowania twórczości w regionie, w którym działają, żeby to pchnąć do przodu.

W podobny sposób działa Polski Instytut Sztuki Filmowej – dystrybutorzy i nadawcy oddają część swoich wpływów na nowe produkcje filmowe. Nie wiem tylko, czy producenci muzyczni i filmowi by na to przystali.

Myślę, że to by mogło pogodzić sprzeczne interesy, chociaż wcale nie uważam, żeby zawsze użytkownik miał sprzeczne interesy z producentem. Bo gdyby nie producent, to być może nie byłoby w ogóle dzieła.

A co pani myśli o nowych rozwiązaniach ochrony praw autorskich, takich jak wolne licencje spod znaku Creative Commons? Polegają na tym, że autorzy mogą dzielić się swoimi utworami, ale na własnych warunkach. Mogą zdecydować o zakresie praw, o tym, czy zezwalają na bezpłatny użytek, czy dopuszczają zmiany w utworze i tworzenie na jego bazie nowych. Istnieje specjalna wersja licencji zezwalająca na samplowanie utworów muzycznych. Te rozwiązania mają być impulsem do rozwoju kreatywności w sieci.

Licencje Creative Commons rzeczywiście realizują idee otwartości i upraszczają pewne rzeczy, ale pamiętajmy o jednym: utwór raz wrzucony do Internetu żyje swoim życiem. Tymczasem tradycyjne przepisy zabezpieczają prawa twórcy i powodują, że ma on kontrolę nad tym, co się dzieje z jego utworem.

Ale jeżeli twórca nie chce mieć pełnej kontroli i zgadza się na to, żeby np. jego utwór muzyczny był remiksowany, bo uważa, że w ten sposób dotrze do większej publiczności?

Jestem za tym pod warunkiem, że naprawdę wie, co robi. Świadomość praw intelektualnych w Polsce jest prawie żadna. Nie znają ich twórcy, nie znają użytkownicy; w szkołach nie uczy się respektowania prawa autorskiego. Do programu studiów wyższych wszedł co prawda kilka lat temu wykład z prawa własności intelektualnej, ale jeśli zaczynamy edukację w tej dziedzinie dopiero na poziomie studiów uniwersyteckich, to nie będziemy mieli ani świadomych twórców, ani świadomych odbiorców kultury.

A może powinniśmy wrócić do systemu, w którym to państwo finansuje kulturę, tak jak finansuje badania naukowe? Może potrafimy sobie wyobrazić świat, w którym twórcy otrzymują od państwa stałe wynagrodzenie. W zamian utwory, które tworzą, trafiają do domeny publicznej.

Jednak jest różnica w tych systemach. Finansowanie uczonych to zatrudnianie na etacie osoby pracującej zarówno naukowo, jak i dydaktycznie (czyli w pewnym uproszczeniu: np. uczony, który w danym

momencie nie ma wyników naukowych, dostaje pensję za nauczanie studentów). Jak by to miało wyglądać w przypadku twórców kultury? Kto i jak miałby ich zatrudniać?

Państwo, z budżetu. Mogliby także prowadzić zajęcia edukacyjne, w szkołach brakuje kompetentnych nauczycieli muzyki i plastyki. Zresztą już dzisiaj utwory finansowane ze środków publicznych trafiają po krótkim okresie karencji do domeny publicznej. Tak jest z niektórymi filmami, audycjami radiowymi, programami telewizyjnymi. Może opłaca się utrzymywać twórców z pieniędzy publicznych, nawet jeśli nie wszyscy będą tak samo kreatywni. Kultura jest przecież mechanizmem rozwoju współczesnego społeczeństwa wiedzy, tak samo jak innowacje i wynalazki.

Ten system byłby utopią, bo według jakich kryteriów określalibyśmy, kto jest artystą, a kto nie? Nie wyobrażam sobie świata, w którym twórca jest na etacie „twórcy” i państwo za to daje mu z publicznych pieniędzy pensję. Są oczywiście zawody twórcze, gdzie zatrudnia się na etatach. Ale w dużej części jest to niewykonalne. Granty, stypendia – OK, ten obszar rozwijajmy. Ale pisarz na etacie? Kto by go zatrudnił? Czy np. Urząd Miasta Lublin miałby dwanaście etatów dla pisarzy?

Taki świat istniał jeszcze dwadzieścia pięć lat temu w dużej części Europy i produkował całkiem niezłą kulturę. Do dziś część aktorów i muzyków jest zatrudniona na etatach w publicznych instytucjach.

Zgoda, taka jest tradycja i to jest OK. Ale popatrzmy wstecz – kto był wtedy twórcą? Plastyk, aktor, reżyser – to były zawody reglamentowane. Chyba nie chcemy żyć w świecie, w którym artystą można zostać tylko i wyłącznie wtedy, kiedy skończy się odpowiednią szkołę i uzyska stosowny dyplom. Jakiś czas temu politycy PSL mieli pomysł, aby reglamentować zawód aktora, ale w dzisiejszym świecie to nie ma racji bytu.

Mam prostsze rozwiązanie. Jeśli chcemy poprawić byt twórców, może na początek dajmy im ubezpieczenia społeczne, zamiast co miesiąc wypłacać pieniądze za sam fakt, że żyją. Zalegalizujmy artystów jako szczególną grupę zawodową, która pracuje w sposób nieregularny, nie ma stałych dochodów, w związku z tym nie może płacić składek jak inni pracownicy. Nie będziemy mieli kultury, jeśli będziemy nadal wyłączać twórców z systemu ubezpieczeń.

W wielu krajach demokratycznych istnieją specjalne ubezpieczenia dla artystów, zwolnienia podatkowe, w razie potrzeby także zapomogi. Artyści

nie są wyjątkiem – spójrzmy na KRUS. Jest w Polsce uprzywilejowana grupa zawodowa – rolnicy, którzy mają niższe ubezpieczenia i różnego rodzaju zasiłki. Gdybyśmy grupie zawodowej, która zajmuje się wytwarzaniem dóbr kultury, zapewnili podstawy funkcjonowania, społeczeństwo tylko by na tym zyskało. Zróbmy to minimum. A wtedy będzie znacznie szersze pole do negocjacji społecznej na temat praw autorskich, wolnego dostępu do kultury itd. Bo dzisiaj chcemy szerokiego dostępu i to najlepiej taniego. Tylko że to się musi odbyć kosztem kogoś. I często niestety odbija się to na twórcy.

Rodziny twórców sięgają po prawo patentowe, aby zabezpieczyć swoje interesy. Parę lat temu wdowa po Marku Grechucie, Danuta Grechuta, opatentowała nazwisko swojego zmarłego męża jako znak towarowy. I zażądała opłat m.in. od Festiwalu im. Marka Grechuty w Zamościu, w efekcie czego festiwal został zlikwidowany. Podobnie zrobiła Małgorzata Niemen-Wydrzycka, wdowa po Czesławie Niemenie. Po zarejestrowaniu znaku „Czesław Niemen" szkoła wokalna w Białymstoku musiała zmienić patrona, zmieniono także nazwę stowarzyszenia, które miało popularyzować twórczość piosenkarza, bo nie akceptowała go wdowa. Możemy sobie wyobrazić świat, w którym nazwiska wybitnych twórców filmowych, aktorów, piosenkarzy są zastrzeżone i musimy każdorazowo płacić za ich użycie?

Na razie to nie jest aż tak powszechne, ale taka groźba istnieje. Kiedy zastrzega się znak towarowy, określa się we wniosku do urzędu patentowego, na jaki rodzaj usług i produktów będzie on używany. To mogą być wydawnictwa muzyczne, filmowe itd. W skrajnym przypadku nie byłoby można na przykład bez zgody właściciela znaku napisać na płycie, że znajduje się tam utwór Marka Grechuty.

A napisać książkę pt. Marek Grechuta. Biografia?

Podobnie – jeżeli we wniosku byłoby wymienione wydawnictwo książkowe, to mógłby się pojawić problem.

Rozumiem, że ktoś chroni nazwisko znanego artysty przed użytkiem komercyjnym, żeby nie zostało wykorzystane jako nazwa wódki czy sera. Ale zastrzeganie nazwiska twórcy w obszarze kultury to przecież samobójstwo. Może doprowadzić do wyeliminowania takiego twórcy z obiegu.

Myślę, że chodzi tu raczej o walkę między spadkobiercami a firmami fonograficznymi, które posiadają prawa majątkowe do utworów danego twórcy. Spadkobiercy, zastrzegając jego nazwisko, próbują wymusić na wydawnictwie podział zysków.

Jak to się ma do użytku dozwolonego, który daje prawo cytowania utworów w badaniach? Nie będzie już można pisać o Grechucie i Niemenie, wykonywać ich utworów?

Prawo własności przemysłowej jest bardziej sformalizowane niż prawo autorskie. Dodatkowe bariery rzeczywiście mogą w konsekwencji utrudniać dostęp do dorobku twórców. Nie wiem, czy pan pamięta, że po śmierci Karola Wojtyły pojawiły się pomysły, aby zarejestrować skrót JPII jako znak towarowy. Nie jestem specjalistką od znaków, ale w moim odczuciu zastrzeganie nazwisk jest trudne do zaakceptowania, kiedy chodzi o dobro wspólne, kulturę, dziedzictwo. To uderza bezpośrednio w dostęp do kultury.

Ochrona patentowa obejmuje nie tylko nazwiska, ale przede wszystkim technologie i wynalazki, które są coraz szerzej używane w sztuce. Własność intelektualna zaczyna się przenikać z prawem autorskim. Przykładem jest bio-art, który działa pomiędzy technologią, nauką i sztuką. Jakie to będzie rodzić wyzwania dla systemu prawnego?

Dzieła bio-artu mogą być traktowane jako utwory, chronione przez prawo autorskie i w pewnych okolicznościach – prawo patentowe. Przykładem może być fluorescencyjny królik amerykańskiego bio-artysty Eduarda Kaca. W 2000 roku Kac we współpracy z laboratorium genetycznym stworzył królika, który miał fluorescencyjny gen meduzy. Pod wpływem specjalnego oświetlenia świecił na zielono. To jest praca artystyczna, a zarazem eksperyment z dziedziny genetyki. Z jednej strony należy do obszaru chronionego prawem autorskim, z drugiej osiągnięcia genetyki mogą być chronione przez prawo patentowe. Bio-art zaciera między nimi granice.

Jakie są tego konsekwencje?

Nauka rządzi się swoimi prawami, pewne działania, na przykład modyfikacje ludzkiego DNA lub klonowanie są reglamentowane. Natomiast sztuka wyłamuje się z tych ram. Może to w przyszłości rodzić konieczność sformułowania nowych zasad prawnych dla technologii wykorzystywanych w sztuce.

Sztuka i nauka wyprzedzają etykę, Michel Houellebecq w powieści Możliwość wyspy opisuje świat przyszłości, w którym ludzie przedłużają sobie życie za pomocą swoich klonów. Dzisiaj jest to zabronione. Czy w przyszłości będziemy mogli zastrzec

prawa do naszego DNA, tak jak zastrzegamy prawa do utworów literackich czy muzycznych?

To nie jest takie łatwe. W systemie zachodnim klonowanie jest nielegalne. Ale nie na całym świecie jest to tak restrykcyjne. Możemy nawet nie wiedzieć o wszystkich badaniach prowadzonych poza zachodnią cywilizacją. Wcześniej czy później prawo będzie musiało uwzględnić rozwój badań w tym obszarze i stworzyć dla niego nowe ramy. Tak samo jak dla działań artystycznych, które będą ingerować w materiał genetyczny, tworząc nowe gatunki zwierząt czy roślin. Naukowcy mają swoje zasady etyki, sztuka ich nie posiada.

Sądzi pani, że z punktu widzenia porządku prawnego celowe jest ograniczanie wolności w sztuce i stawianie granic tam, gdzie artysta wchodzi na teren modyfikacji genetycznych?

Takie granice są potrzebne. W nauce badania genetyczne prowadzone są w określonym celu, na przykład kiedy poszukuje się nowego leku czy terapii. W przypadku sztuki trudno mówić o tego rodzaju celowości. Jeśli prowadzi się badania na szczurach, żeby znaleźć lek na raka, to mieści się to w ramach pewnej umowy społecznej. Sytuacja wygląda jednak inaczej, gdy artysta poszukuje nowej narracji, estetyki, chce prowokować. Czasami ograniczenia wolności mogą się okazać konieczne. Być może w tym przypadku artystów powinny obowiązywać zasady etyki podobne jak w nauce.

Zastanawiam się, czy własność intelektualna taka, jak ją obecnie rozumiemy, ma w ogóle przyszłość. Zgadzam się z panią, że bez ochrony praw autorskich nie będzie nowych dzieł. Ale pisząc artykuł czy przeprowadzając rozmowę, wykorzystuję dziesiątki różnych informacji, cytatów, czasem nawet bez świadomości, że to ktoś inny wytworzył. Gdybym chciał restrykcyjnie podejść do prawa autorskiego i posługiwać się tylko tym, co sam wymyśliłem, niewiele mógłbym zdziałać.

Ale mamy prawo cytatu i tutaj sprawa jest załatwiona. Ja bym się tego nie bała, prawo autorskie już dawno to dopuściło.

Istnieje cała kategoria utworów, które są remiksami innych dzieł: nagrań muzycznych, filmów, zdjęć. Znam co najmniej dwa pełnometrażowe filmy, które składają się wyłącznie z kilkunastosekundowych cytatów z innych, znanych filmów.

Bez cytatu nie mamy rozwoju ani kultury, ani nauki. Kultura, nauka, sztuka, żeby się rozwijać, muszą się karmić tym, co już było. I stąd prawo do cytatu. Osobiście jestem zwolenniczką liberalnego podejścia do

cytowania. Chodzi o to, aby cytowanie miało jakiś cel: naukowy, krytyczny, twórczy. Nie ma tutaj ograniczeń ilościowych, są tylko jakościowe.

A jeżeli utwór składa się samych z cytatów? Jak na to patrzy prawnik?

Może się składać – to jest wtedy np. *found footage* w przypadku filmu. Co do zasady nie widzę w tym problemu.

Twórcy muszą obchodzić prawo, aby takie utwory mogły być rozpowszechniane. Film Panie, panowie: ostatnie cięcie węgierskiego twórcy Györgya Pálfiego, oparty na cytatach z czterystu pięćdziesięciu filmów, m.in. z Pulp Fiction, Forresta Gumpa, Nagiego instynktu, został wyprodukowany jako materiał edukacyjny Uniwersytetu w Budapeszcie. Bo tylko w ten sposób może być pokazywany publicznie na bezpłatnych pokazach.

Cytat jest legalny, kiedy nad wykorzystanymi kawałkami pojawia się idea, myśl, powstaje nowy utwór, nowa jakość. Oczywiście może się zdarzyć, że autorowi jakiegoś wykorzystanego fragmentu nie będzie odpowiadać sposób, w jaki inny twórca z niego skorzystał. Być może w takiej sytuacji będzie mógł skorzystać z przepisów chroniących jego autorskie prawa osobiste albo jego dobra osobiste. Ale nie można dopuścić, aby jakiś duży podmiot, firma fonograficzna czy wydawca, blokował całkowicie możliwość cytowania. Przecież dziełami utworzonymi z cytatów są kolaże. Czy ktoś miał kiedyś wątpliwości, że to jest pełnoprawna sztuka?

System własności intelektualnej próbuje się dostosować do nowych wyzwań, raczej jednak uszczelnia swoje granice, niż się liberalizuje. Nie ma pani wrażenia, że w pewnym momencie nie będzie w stanie kontrolować wszystkiego i po prostu pęknie? Już dziś istnieją modele biznesowe i sposoby dzielenia się utworami, których nie da się do końca kontrolować, jak peer-to-peer.

Na pewno rozwój Internetu jest wyzwaniem dla prawa własności intelektualnej. Tworzenie prawa jest jak składanie puzzli; możemy sobie coś wymyślić, ale musimy to dostosować do rzeczywistości. A przy tym uwzględnić sytuacje, które mogą zdarzyć się w przyszłości. Wielu rzeczy nie da się przewidzieć, mogą przecież powstać nowe gatunki twórczości intelektualnej, których dzisiaj nie jesteśmy w stanie przewidzieć.

Wyobraźmy sobie przesyłanie obrazów, filmów i książek bezpośrednio do mózgu. To by było dopiero wyzwanie – oglądamy film w głowie; nie ma nośnika, nie ma kopii, nie można niczego skontrolować ani żądać opłat.

Nie wiem, może pojawią się równolegle nowe technologie kontroli. Mamy do czynienia ze zderzeniem tradycji prawnej z nowymi zjawiskami, które generuje Internet. Ale pewne obszary kultury nie ulegną zmianie. Sztuka cyfrowa nie wyprze tej tradycyjnej. Popatrzmy na prawo autorskie: chronione utwory nie są jednolite. Z jednej strony mamy twórczość eksploatowaną w sieci, a z drugiej sztukę „materialną", jak rzeźba. Nie możemy postawić tutaj znaku równości.

Powinny istnieć różne porządki prawne dla realnej i wirtualnej kultury?

Być może tak, chociaż to jest dzisiaj wróżenie z fusów. Być może prawo autorskie rzeczywiście powinno być zróżnicowane, inaczej chronić tradycyjne utwory, a inaczej całą przestrzeń technologii, dla której okazuje się trochę za ciasne. To byłaby bardzo duża zmiana, bo dotychczas stawiano znak równości pomiędzy wszystkimi utworami.

Możemy oczywiście trwać przy starych rozwiązaniach, ale uszczelnianie systemu nic nie daje. Ludzie i tak będą za darmo ściągać filmy i muzykę z sieci. Dzisiejsze prawo nie odpowiada na wyzwania rzeczywistości cyfrowej, ale działa restrykcyjnie, czego przykładem jest zamykanie serwisów wymiany plikami, jak Pirate Bay. Trzeba szukać zupełnie nowych koncepcji, adaptowanych do nowych warunków.

Wszyscy zdajemy sobie sprawę, że w pewnych obszarach prawo autorskie przestaje przystawać do rzeczywistości. Wiedzą o tym i politycy, i prawnicy, i twórcy. Zastanawiamy się, co zrobić, żeby ten system był bardziej skuteczny. Tylko że to jest niezmiernie trudne. Jesteśmy w momencie przełomowym. Być może czeka nas przewartościowanie prawa autorskiego takiego, jakie znamy. Myślę, że przyszłość przyniesie nowe regulacje dotyczące Internetu. Ale nie zmienimy tego na poziomie jednego kraju, tu potrzebne są rozwiązania globalne.

5

ZAŁOŻYMY KŁĄCZOWE ORGANIZACJE

MONIKA KOSTERA

Wszyscy naukowcy, z którymi rozmawiam, uważają, że trzeba coś zmienić. Nikt nie jest w stanie powiedzieć z całą pewnością, jaki będzie ten przyszły system. Czy to będzie jakaś nowa wersja oświeconego kapitalizmu, czy socjalizm – oczywiście nie państwowy, jaki znamy, tylko jakiś inny, czy w ogóle coś innego. Dlatego potrzebna nam jest wyobraźnia – musimy wyobrazić sobie coś, co byśmy chcieli zrobić, i coś, co jest możliwe do zrobienia. Bez wyobraźni poddamy się walkowerem.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Zaintrygowała mnie pani książka Occupy Management: Inspirations and Ideas for Self-Organization and Self-Management[3] . Pisze pani o możliwych nowych modelach zarządzania, czerpiąc inspiracje z kultury. Po raz pierwszy zetknąłem się z takim wykorzystaniem odniesień do filmu, literatury czy sztuk wizualnych. Na ile kultura może wyjść ze swojego hermetycznego świata i wpłynąć na nowe formy organizacji życia społecznego? Bo rozumiem, że teoria zarządzania nie dotyczy tylko biznesu, ale w ogóle działań wspólnych.**

MONIKA KOSTERA: Myślę, że już od dłuższego czasu kultura staje się inspiracją dla zarządzania, ale ta wiedza nie przenika do głównego nurtu. Jak mawiała jedna z prekursorek zarządzania humanistycznego, brytyjska profesor Heather Höpfl, zmiana zawsze przychodzi z marginesów, nigdy z centrum. Jeśli więc chcemy szukać pomysłów na przyszłość, szukajmy ich na marginesach.

Jak praktyka kulturalna może przełożyć się na rozwiązania w zarządzaniu?

Współdziałanie sztuki i zarządzania może się realizować na wiele sposobów. Przykładem może być wzornictwo. Wiele firm, zwłaszcza skandynawskich, zaprosiło do współpracy artystów zajmujących się wzornictwem. Nie tylko zamawiali u nich projekty różnych rzeczy, ale w swoim codziennym działaniu inspirowali się tym, co ci artyści wnieśli ze sobą. Dlatego potem zaczęto pisać o charakterystycznym stylu skandynawskich firm, i nie chodziło wyłącznie o produkty, ale również

o sposób ich funkcjonowania, mocno przesiąknięty doświadczeniem artystycznym. Inny ciekawy trend to zwyczaj zapraszania różnych artystów do tworzenia interwencji artystycznych w miejscu pracy. Jest to na przykład od lat praktykowane w Niemczech. To mogą być przeróżne rzeczy: ktoś może zatańczyć albo zorganizować wystawę. W zakładach Siemensa zorganizowano wystawę malarstwa abstrakcyjnego, która nie miała absolutnie żadnego związku z tym, co Siemens na co dzień robi. I okazało się, że pracownicy i menedżerowie bardzo na tym skorzystali. Poprzez sztukę mogli poznać świat, którego na co dzień nie zauważają, bo są pochłonięci codziennością. Wystawa była częścią szerszego projektu, Siemens Art Program, obejmującego wiele jednostek w różnych krajach.

W swojej książce wspomina pani o kubizmie, komiksach i jazzie, odwołuje się pani do konkretnych dzieł literackich, muzycznych, filmowych: Zamku Franza Kafki, nagrań grupy Led Zeppelin czy filmu Janusza Morgensterna. Menedżerom radzi pani, aby napisali wiersz albo przyjrzeli się widokowi za oknem i szczegółowo go opisali. Jak można zdefiniować kompetencje, które daje kultura? Czy to jest na przykład uważność?

To może być uważność, to może być to, o co chodzi Niemcom, czyli innowacyjność, to może być tożsamość, o którą chodzi Skandynawom, natomiast to może być również to, czym ja się zajmuję, czyli wyobraźnia. Wyobraźnia organizacyjna i w ogóle socjologiczna. Jest nam niezbędna we wszelkich dziedzinach życia, jest częścią nas. Tak się złożyło, że w ciągu ostatnich dziesięcioleci ten obszar aktywności człowieka został prawie całkowicie stabuizowany. O wyobraźni mówić nie wolno, o wszystkim trzeba opowiadać racjonalnie. Wyobraźnia stała się synonimem czegoś niebezpiecznego, bardzo podejrzanego, czegoś, co trzeba prześwietlić, uregulować przepisami, rozliczyć; absolutnie nie wolno się tym zajmować, a już na pewno nie w zarządzaniu. Tymczasem wyobraźnia jest dzisiaj ważniejsza niż kiedykolwiek wcześniej. Jeżeli chcemy znaleźć ciekawszą przyszłość niż to, co mamy, musimy mieć wyobraźnię. Bez wyobraźni poddamy się walkowerem.

Zła sztuka, podobnie jak złe zarządzanie, reprodukuje modele, które już się kiedyś sprawdziły. Dobry artysta i dobry menedżer tworzą coś, czego wcześniej nie było. Podkreśla pani znaczenie w zarządzaniu tak irracjonalnego czynnika jak intuicja.

Nie jestem do końca przekonana, czy jest to czynnik irracjonalny. Nie jest również racjonalny. On jest pozaracjonalny. Jeżeli angażujemy się

w jakieś działania, nie słuchając intuicji, wpadamy w różne okropne pułapki, co widać w dzisiejszym świecie. Na przykład wypieranie intuicji i wyobraźni, ograniczanie kontaktu ze sztuką sprawia, że ludzie stają się podatni na wszelkie religijne fundamentalizmy, które niejako instytucjonalnie oferują gotowe rozwiązania i obiekty wiary, bez indywidualnego doświadczania, bez mistyki, bez angażowania wyobraźni. A z mojej własnej działki – zarządzanie bazujące wyłącznie na racjonalności ma często skutki całkowicie nieracjonalne, na przykład supermarkety w Wielkiej Brytanii w ostatnich latach zlecają innym firmom właściwie wszystko, co tylko możliwe, bo można z łatwością wykazać finansową racjonalność takiego działania. Ale w szerszym kontekście okazuje się to na różne sposoby nieracjonalne. Niedawno wybuchł skandal, bo znaleziono koninę w sprzedawanym przez brytyjskie sieci marketowe mięsie wołowym. To nie było wcale to, co menedżerowie tych sieci zamierzali osiągnąć. W wielu przypadkach na próżno szukano odpowiedzialnych osób i organizacji – gdy firma wypuszcza jakiś istotny obszar działalności poza swoją kontrolę, to wcześniej czy później musi ponosić odpowiedzialność za coś, czemu nie jest winna, sama siebie w ten sposób skazując na absurdalną kafkowską sytuację – nie mówiąc już o skutkach dla klientów i partnerów. Irracjonalizm aż krzyczy do nas. Często powtarzamy frazę z obrazu Francisco Goyi: „Gdy umysł śpi, budzą się demony”. Podobnie jak Teofilo Ruiz, rozumiem to w ten sposób, że sny racjonalnego umysłu są straszne. To nie jest tak, że kiedy wyłączamy umysł, dzieją się złe rzeczy. Raczej tak, że gdy rządzi nami tylko umysł, to okropne rzeczy śnią się nam w nocy, a we dnie, gdy nie uważamy, wytryskują z nas okropności, złości, obłędne założenia, jadowite przejęzyczenia i mroczne obsesje. Nie jesteśmy w stanie pozbyć się irracjonalnej strony, to część naszego człowieczeństwa. Demony budzą się w momencie, kiedy nie mamy z nią żadnego kontaktu.

Intuicja, czyli przeczucie, jaki wybór okaże się dobry dla mnie, dla mojej organizacji?

Intuicja to umiejętność pozaracjonalnego myślenia i zdobywania zrozumienia poprzez przyjmowanie i łączenie ze sobą sygnałów z otoczenia w sposób niebędący racjonalnym rozumowaniem. Z Jerzym Kociatkiewiczem napisałam tekst o Sherlocku Holmesie[4], który naszym zdaniem uosabia to podejście. Wyobraźnia, intuicja i racjonalność razem.

Trzeba tylko zastanowić się, dlaczego czuję, że to będzie dobre, co mnie tam prowadzi? Intuicja wymaga silnej dyscypliny.

Tylko że w systemie, w którym żyjemy, rozliczają nas wyłącznie z rzeczy dających się zmierzyć i policzyć. Jak ocenić ryzyko wyobraźni, jak wycenić intuicję?

Ma pan rację, w obecnym systemie absolutnie nie ma na to miejsca.

Co w takim razie musiałoby się zmienić, żeby te dwa narzędzia, którymi człowiek dysponuje, mogły w pełni działać? Jakiego systemu potrzebujemy, żeby intuicja i wyobraźnia miały pole do działania?

No właśnie, trzeba zmienić system, i tu wkraczamy na bardzo dyskusyjny obszar. W zasadzie wszyscy naukowcy brytyjscy czy skandynawscy, z którymi rozmawiam, uważają, że trzeba coś zmienić. Nikt nie jest w stanie powiedzieć z całą pewnością, jaki będzie ten przyszły system. Czy to będzie jakaś nowa wersja oświeconego kapitalizmu, czy socjalizm – oczywiście nie państwowy i wschodnioeuropejski, jaki znamy, tylko jakiś inny, czy w ogóle coś innego. Dlatego potrzebna nam jest wyobraźnia – musimy wyobrazić sobie coś, co byśmy chcieli zrobić, i coś, co jest możliwe do zrobienia. Ten nowy system można budować już teraz.

W jaki sposób?

Przede wszystkim zmieniając język: mówmy normalnym językiem, przestańmy używać tylko samych liczb czy tych wszystkich finansowych terminów. Terminy, które proponuję w książce, usłyszałam w organizacjach, które badam w ramach swojego projektu. Trzy lata temu zaczęłam badać organizacje gospodarcze działające na marginesie głównego nurtu, zorientowane na inne cele niż zysk, jednak funkcjonujące dobrze z ekonomicznego punktu widzenia. Później dostałam na te badania wraz z koleżanką z Wielkiej Brytanii grant europejski i teraz badamy je razem: ja w Polsce i w Wielkiej Brytanii, ona – w Brazylii. To są różne organizacje, są wśród nich spółdzielnie, firmy biznesowe, organizacje pozarządowe, nieformalne… Łączy je podejście do zarządzania, do pracy – całkowicie odmienne niż to, którego nasi studenci na ogół uczą się na studiach ekonomicznych głównego nurtu. Ludzie działający w ramach tych organizacji bardzo często mają nie tylko doświadczenie, ale i wiedzę z zarządzania, nieraz też kończyli jakieś kursy z tego zakresu. Jednak używają swojej wiedzy w sposób własny, nowy, można powiedzieć, że

radykalnie recyklują modele i rozwiązania, które zostały w tej dziedzinie wypracowane. Ci ludzie mówią o tym, co ich kręci: intuicji, etosie, miłości. Razem z jednym ze spółdzielców napisaliśmy nawet tekst dla „Dziennika Opinii” na temat słowa, które jest bardzo racjonalistyczne i neoliberalne: „zysk”. Moi rozmówcy używają tego słowa inaczej – rozumieją przez nie budowanie relacji.

Zyskiem jest przyjaźń, budowanie sieci społecznych powiązań?

Tak, przede wszystkim kontakty z różnymi ludźmi. Z takimi, którzy od razu się przydadzą, ale także z takimi, którzy dopiero w przyszłości mogą się przydać, bo będzie można się z nimi czymś wymienić albo wzajemnie pomóc.

Pisze pani, że organizacje oparte na chciwości nie będą nigdy działać w sposób zrównoważony ani dla środowiska, ani dla społeczeństwa. Przedefiniowanie starych pojęć neoliberalnych byłoby jedną z dróg zmiany systemu?

Tak, na początku trzeba odzyskać język. System oparty wyłącznie na chciwości nie działa i działać nie może, tak samo jak nasz poprzedni, wschodnioeuropejski socjalizm państwowy. Jest po prostu oparty na fałszywych założeniach. Człowiek taki nie jest. Oczywiście bywa chciwy, ale jest też cała masa innych rzeczy, których potrzebuje. Inne zupełnie fałszywe założenie to to, że człowiek jest istotą aspołeczną. Jak to? Ja jeszcze o takim człowieku nie słyszałam. Nawet Robinson Crusoe nie był aspołeczny.

W centrum Poznania anarchiści zajęli jakiś czas temu opuszczoną kamienicę i założyli tam squat. Wie pani, jak go nazwali? Od-zysk. Z jednej strony to oczywiście nawiązanie do idei recyclingu i odzyskiwania miasta dla ludzi, ale z drugiej jest to próba zawłaszczenia słowa, kojarzonego wyłącznie z kapitalizmem. Co oznacza, że używając starych narzędzi, można budować nową rzeczywistość. Ale system, o którym mówimy, nie poddaje się tak łatwo. On zmienia się w odpowiedzi na kryzys ekonomiczny. Etaty zastępowane są przez ideę samozatrudnienia, obok wielkich korporacji wyrastają małe firmy satelity. Czy te zmiany prowadzą do naprawy systemu?

Nie, ten system się już rozpada, jest już kompletnie niewydolny. Te małe firmy to jest fikcja, przecież to jest ten sam rodzaj zniewolenia ekonomicznego jak w wielkich korporacjach. Zostań przedsiębiorcą – tylko że kiedy rozmawiam z tymi młodymi ludźmi, którzy zostali tymi „przedsiębiorcami”, okazuje się, że oni mają się równie źle i są tak samo

uzależnieni od systemu, jak osoby pracujące w korporacjach. To jest zrzucanie odpowiedzialności na słabszych, charakterystyczne zjawisko dla epoki schyłkowego kapitalizmu. Nikt nie chce brać odpowiedzialności za drugiego człowieka; to jest świetna forma – nie zatrudnię cię, bo jesteś przedsiębiorcą. Na przykład fryzjerka: przez wiele lat pracowała na etacie, była świetnym pracownikiem, ale w pewnym momencie z różnych powodów (tak się złożyło instytucjonalnie, nie winię jej szefa za to, bo on też prawdopodobnie był pod jakąś presją) przestała być etatowym pracownikiem, który ma zagwarantowaną opiekę zdrowotną i urlop, i stała się „przedsiębiorczynią" – jednoosobową firmą, pracującą codziennie, bez zasiłku chorobowego itd.

Do grupy samozatrudnionych trafiają także muzycy czy aktorzy, zwalniani z instytucji. Prekariat staje się w ogóle domeną ludzi kultury i sztuki. Artyści wizualni nie dostają honorariów za wystawy, bo uważa się, że jest to rodzaj promocji. Neoliberalny model uderza także w kulturę. Co trzeba by zrobić, żeby to zmienić?

Mogę odpowiedzieć niestety w sposób ograniczony, to znaczy na podstawie własnego doświadczenia. W Brytanii, w regionie, w którym mieszkam, w mieście Sheffield, jest wielu artystów. I oni są w takiej samej sytuacji, o jakiej pan opowiada: kiepsko opłacani, pozbawieni wsparcia i bezpieczeństwa socjalnego. Radzą sobie, tworząc kolektywy, spółdzielnie albo inne organizacje lub paraorganizacje, które wzajemnie się wspierają. Rozwiązaniem jest solidarność, współodpowiedzialność, pomaganie sobie nawzajem. Jeżeli ktoś w danym momencie jest w gorszej formie albo po prostu chce się wyłączyć, powinien mieć taką możliwość. Podobnie wygląda promocja: artyści promują nie tylko swoje prace, ale też innych. To jest rozwiązanie na małą skalę i na teraz. A co na przyszłość? Chciałabym to wiedzieć. Nie wiem.

A co pani podpowiada intuicja? Może pani sobie wyobrazić inny świat za 30 lat?

No, mogę. Jakiś czas temu wzięłam udział w festiwalu w Sheffield łączącym sztukę i technologię – Do It Anyway Festival. Zorganizowała go jedna z tych „moich" organizacji na zerowym budżecie, bo to jest teraz umiejętność bardzo mile widziana. Na jednym ze spotkań zapytałam ich o to, jakimi oni są organizacjami; jak ja mam o nich mówić. Organizacje, ale jakie? Pozarządowe? Alternatywne? Ktoś powiedział „kłączowe" i strasznie mi się to spodobało. Rozmawiałam o tym z koleżankami

i kolegami naukowcami i doszliśmy do wniosku, że to jest kapitalna sprawa. Bo nie musi być wcale tak, że jakieś organizacje z marginesu przyjdą i przejmą centrum. Jeśli są kłączowe, to może będą rozprzestrzeniać się w sposób kłączowy i nie będzie już podziału na centrum i peryferia? Może nowy tryb organizowania to jest rozrost tych kłączowych organizacji? Jest mnóstwo powodów, dla których mi się to podoba: to jest ekologiczne, zielone i oczywiście nie do powstrzymania; każdy ogrodnik to wie. Taka forma organizacji jest zdecentralizowana, ale jednocześnie ma lokalnych liderów – to nie muszą być idealnie płaskie struktury. Mogę sobie wyobrazić utopijną wizję, że takie kolektywy jak te sheffieldzkie gdzieś tam się spotkają swoimi kłączami. Polskie, brytyjskie, amerykańskie, australijskie połączą się, nabiorą siły i będą mogły faktycznie o wiele mocniej się wspierać nie tylko w promocji, ale też w zapewnieniu jakiegoś bezpieczeństwa socjalnego. Oczywiście najpierw trzeba coś zrobić z centralizacją kapitału. Działanie na zerowym budżecie samo w sobie jest bardzo fajne, ale tak się nie da na dłuższą metę.

Próbą wyobrażenia sobie innego świata był Ruch Occupy, do którego nawiązała pani w tytule swojej książki. Powstał w 2011 roku jednocześnie w kilkudziesięciu krajach w odpowiedzi na nierówności społeczne i ekonomiczne. Problem w tym, że nie pozostawił po sobie żadnych trwałych form organizacyjnych. Okupowane place i parki w Waszyngtonie, Madrycie, Londynie, Nowym Jorku opustoszały. Co dalej?

Pewnie tak jak z kłączami; gdzieś tam pozostały aktywne punkty. Niedawno spotkałam Nigela Slacka z Sheffield, który był jednym z organizatorów Ruchu Occupy w Sheffield. Teraz jest kontaktem niezależnych mediów i udziela się w samorządach lokalnych. Próbuje rozliczać samorządy lokalne z obietnic, co podobno przez niektórych samorządowców jest bardzo pozytywnie odbierane, bo taka osoba jest bardzo potrzebna. A niezależne media lokalne czerpią od niego informacje. To jest jeden przykład. Są też naukowcy, tacy jak David Graeber, jeden z liderów Occupy Wall Street, który jest też takim aktywnym ogniwem.

Ale Ruch Occupy nie pozostawił żadnej struktury.

Nie, struktura nie powstała.

Czy to nie oznacza, że kłączowość jest z natury efemeryczna, że bez budżetu, wsparcia, infrastruktury i opłacanych ludzi po prostu zamiera?

Nie, to nie zamiera. Wyobrażam sobie, że to tkwi w ziemi i czeka na odpowiedni moment; popada deszcz, to kłącza pojawią się wszędzie. Śmialiśmy się z koleżankami i kolegami, że to nadaje nowego znaczenia przypowieści z Ewangelii według św. Mateusza o liliach na polu.

„Przypatrzcie się liliom, jak rosną: nie pracują i nie przędą. A powiadam wam: Nawet Salomon w całym swym przepychu nie był tak ubrany jak jedna z nich. Jeśli więc ziele na polu, które dziś jest, a jutro do pieca będzie wrzucone, Bóg tak przyodziewa, o ileż bardziej was, małej wiary! I wy zatem nie pytajcie, co będziecie jedli i co będziecie pili, i nie bądźcie o to niespokojni! Ojciec wasz wie, że tego potrzebujecie. Starajcie się raczej o Jego królestwo, a te rzeczy będą wam dodane" (Mt 12, 27 – 31).

Tatarak, perz – mnóstwo jest takich fajnych roślin. Myślę, że to jest dobra metafora, bo pokazuje przede wszystkim dynamiczność tego zjawiska. Nie rozliczajmy świata alternatywnego za brak struktur, bo to o niczym nie mówi. Stanie się znów aktywny, kiedy pojawią się ku temu sprzyjające warunki. A tego się nie da zaplanować w taki liniowy, racjonalistyczny sposób.

Czyli czekamy na deszcz.

Tak, na słońce, na deszcz, wszystko w odpowiednich proporcjach.

A państwo? Czy będzie miało jeszcze coś do powiedzenia? Czy można na nie jeszcze liczyć? W Polsce dyskusja o finansowaniu kultury to wciąż wybór pomiędzy modelem rynkowym a modelem subsydiowanym. Oczywiście w Wielkiej Brytanii jest to inaczej rozwiązane, jednak europejska tradycja zakłada silną obecność państwa w takich dziedzinach jak nauka, edukacja, szkolnictwo, kultura, no i oczywiście opieka zdrowotna. Tymczasem nasze państwo wycofuje się w ostatnich latach z odpowiedzialności za te sfery. Może powinniśmy żądać, żeby wróciło i puściło swoje kłącza?

Wydaje mi się, że tak. Nie widzę powodu, dla którego model kłączowej organizacji miałby nie działać na poziomie państwa, skoro działa na poziomie lokalnym. Myślę, że po okresie interregnum, kiedy zmienimy system na inny i pozbędziemy się centralizacji finansów i blokady kapitałowej, trzeba będzie z powrotem dofinansować państwo. Niech też rozwija swoje kłączowe zdolności; właśnie od tego jest Unia Europejska.

Z tym że to już będzie inne państwo, jak sądzę.

To już będą państwa połączone razem, które stykają się kłączami, ale nie muszą robić wszystkiego tak samo. Pomiędzy tymi państwami – wyspami organizacji – pozostaną różnice, przede wszystkim przestrzenne, klimatyczne, kulturowe. A jak będzie na poziomie globalnym…? Nie wiem, to już jest za daleka perspektywa. Możemy sobie jednak pomarzyć, że będzie to jakaś forma federacyjna, z federacjami na różnych poziomach i o różnym zasięgu.

Kłączową organizację chyba faktycznie łatwiej sobie wyobrazić na poziomie kooperatywy, rady dzielnicy albo spółdzielni spożywców niż na poziomie całej Europy albo świata.

Łatwiej. Dlatego musimy się uczyć wyobraźni, bo ona może się przydać, żebyśmy byli w stanie zrobić ten krok dalej. Ja się tego nie podejmuję, jestem tylko od zarządzania. To jest pytanie do ekonomistów, socjologów, do tych, którzy zajmują się poziomem makro.

Wydaje mi się, że coś takiego jak alternatywne kłączowe społeczeństwo już było. Tak wyglądała Polska czasu stanu wojennego – obok struktur państwowych powstała wtedy nieformalna sieć społecznych powiązań i współpracy. Na przekór władzy ludzie wytworzyli własne, niezależne relacje oparte na zaufaniu: bezgotówkową wymianę usług i produktów, sieć samopomocy i kanały informacji. Pani wtedy była w Polsce?

Częściowo, w 1983 roku. Byłam młoda, ale coś tam jednak mi zostało. Dzisiaj okazuje się, że to doświadczenie jest bardzo potrzebne w świecie organizacji. Właśnie to, o czym pan mówił: zaufanie.

Czyli krawcowa poprawia sukienkę, a w zamian dostaje jabłka z sadu.

Oni tak działają. Na przykład festiwal sztuki i technologii w Sheffield, o którym wspominałam: trzeba było wyprodukować plakaty i ulotki, ale jak to zrobić przy zerowym budżecie? Mieli zaprzyjaźnionych kolegów, którzy im to zrobili za darmo, a w zamian otrzymali zmontowany komputer z zainstalowanym Linuxem.

To dlaczego nie Polacy są forpocztą tych zmian, tylko Brytyjczycy, którzy mają wolny rynek i kapitalizm od trzystu lat i nigdy nie musieli wymyślać nowych form organizacji?

Może po prostu chcieliśmy zapomnieć o tych doświadczeniach i jako społeczeństwo zajęliśmy się czymś zupełnie innym. W bardzo wielu grupach społecznych zostało to niemal zupełnie wyparte, ludzie nie chcą

o tym mówić, ani nawet myśleć, wstydzą się przyznać, że umieją takie rzeczy czy że ich doświadczyli.

To, co dzisiaj funkcjonuje jako idea DIY, czyli „zrób to sam”, w Polsce przez dziesięciolecia było codziennością. Kiedyś każdy majsterkował w domu, budował potrzebne rzeczy, robił przetwory, naprawiał samochód na parkingu przed domem. Przez ostatnie dwadzieścia lat kapitalizmu uczyliśmy się, że to było złe, że to był czas niedoborów, że wszystkie te rzeczy powinni robić specjaliści. Tylko że dzisiaj mało kogo na to stać. Ciekawe, że przyszłość byłaby powrotem do przeszłości, przynajmniej w przypadku krajów postkomunistycznych.

Przeszłość nigdy nie wraca dwa razy w ten sam sposób, i dobrze. Wraca na różne sposoby. Jako doświadczenie, jako marzenie, jako dystopia, jako utopia. Cały czas żyjemy z przeszłością, chociaż nie zawsze chcemy się do niej przyznać.

Chciałem panią jeszcze zapytać o kryteria, według których dzisiaj ocenia się przedsięwzięcia kulturalne. Mówiliśmy o tym, że trzeba odzyskać język; wobec kultury władze stosują ten sam neoliberalny język co wobec gospodarki. Publiczne teatry, muzea i filharmonie rozliczane są z liczby widzów i wydarzeń; wymaga się od nich niskich kosztów, niewielkiego zatrudnienia i robiących wrażenie wyników. Ale chociaż wyniki są coraz lepsze, nie mamy poczucia, że liczba wybitnych dzieł sztuki wzrasta. Mamy raczej do czynienia z produkcją kulturalną zastępującą kulturę i sztukę. Czy w tym wyobrażonym, przyszłym świecie będzie szansa, żeby ten język zmienić? Żeby nie przykładać kryteriów ekonomicznych do czegoś tak trudnego do uchwycenia jak sztuka?

W takim świecie, jaki mamy teraz – nie. To musi być coś nowego. Ten świat tak się już zapętlił i zaszedł daleko w ślepą uliczkę, że stał się niereformowalny; próby podejmowania jakichś zmian albo budowania wysp funkcjonujących inaczej są skazane na porażkę. Jest jeden przykład, bardzo smutny, ośrodka, który starał się łączyć te trzy rzeczy, czyli naukę, sztukę i zarządzanie. I ten ośrodek został po prostu zniszczony. W obecnym systemie nie ma miejsca na takie rzeczy. Kłącza muszą rozsadzić system od środka.

A co w zarządzaniu kulturą może zastąpić kryterium produktywności?

Budowanie relacji? Może dla sztuki to nie jest niezbędne, ale może się przydać.

Instytucja przyszłości, która utrzymuje relacje z innymi organizacjami kulturalnymi, współpracuje zamiast tylko konkurować, wymienia się z innymi, wspiera małe grupy.

Już dziś niektóre samorządy premiują instytucje nawiązujące współpracę z sektorem pozarządowym.

Może tym kryterium powinno być nowatorstwo? Jestem kompletnym laikiem w tej dziedzinie, ale moim zdaniem sztuka jest po to, żeby chodzić tam, gdzie nikogo nie ma. Nauka podobnie. Tylko że nauka już dawno się pogubiła, a artyści nadal to robią, bo muszą.

A co z uniwersytetami? Polskie szkoły wyższe mają oceniać swoje wydziały humanistyczne pod kątem produktywności. Istnieje obawa, że takie kierunki jak filozofia będą zamykane albo będzie się ograniczać liczbę studentów i zmuszać naukowców do traktowania nauki w wąski, użytkowy sposób. Jak to zatrzymać? Czy nie obawia się pani, że za trzydzieści lat obudzimy się w świecie bez filozofii i bez kultury, poza zerobudżetową lub komercyjną.

Na całym świecie jest teraz kryzys szkolnictwa wyższego. To, co widzimy w Polsce, to jest nic, naprawdę. To jest schyłek.

Uniwersytety nie mają przyszłości?

Istnieje groźba, że zastąpią je jakieś szkoły zawodowe czy korporacyjne. Myślę jednak, że uniwersytety przetrwają, bo mają do odegrania ważną rolę społeczną. Robią coś, czego nikt inny nie robi: zajmują się radykalną krytyką, a na to nie ma rynku, bo to boli. Powinny także zajmować się radykalną wyobraźnią, radykalną twórczością – odkrywaniem, wymyślaniem tego, co nieznane, lub co jeszcze nie istnieje, tak jak sztuka.

Pytanie tylko, w jakiej formie organizacyjnej będą to robić, bo dzisiejsza – uzależniona od rynku – też jest niewydolna.

Nie mam rozwiązań, tylko intuicję, że da się wymyślić nowy model, jeśli się zbierze kłączowo wszystkie pomysły. Mam tylko jedną propozycję dla polskiej nauki: nie psujmy tego, co jeszcze mamy. A mamy naprawdę dużo, nie zdajemy sobie sprawy, jak dużo. Naukowcy z Zachodu nam tego zazdroszczą.

To znaczy czego?

Darmowej edukacji dla większości młodzieży, kolegialnego zarządzania uniwersytetami, tradycji i wolności akademickich, bezpieczeństwa zatrudnienia, na niektórych przynajmniej stanowiskach, poczucia obywatelstwa akademickiego. Nie demontujmy tego w imię nie wiadomo czego. Nie ma takiej potrzeby, ponieważ ten system donikąd nie prowadzi. On stoi, leży. Nie musimy naśladować we wszystkim Zachodu. Kiedyś nikt

nie marzył o rolls-roysie, tylko cieszył się, że może naprawić swojego malucha. Naprawiajmy tego malucha, a jak przyjdą nowe czasy, to zrobimy coś innego.

Ale jak poprzestać na tym, co mamy, skoro przez dwie dekady wbijano nam do głowy, że każdy następny samochód będzie lepszy, droższy, bardziej efektowny. Że będziemy mieli nowe, jeszcze lepsze mieszkania, przedmioty codziennego użytku, że każda nowa podróż będzie dostarczała jeszcze więcej przyjemności. To radykalna zmiana.

Ale czy ten sen przypadkiem nie wyśnił się już do końca? Kiedy rozmawia się z ludźmi, coraz częściej słyszy się inne rzeczy. Także od studentów. Ludzie nie chcą już zmieniać mieszkań i samochodów.

Będziemy się samooograniczać?

A czy to byłoby takie bolesne ograniczenie? Może to raczej zatrzymanie się i rozejrzenie wokół, co właściwie mamy?

W porównaniu do pokoleń wojennych mamy niebywale wysoką stopę życiową.

Czy chcemy coś nadal z tego mieć, czy nie? Czy chcemy się z kimś podzielić?

To jest również pytanie o sens zarządzania. Czy celem organizacji powinno być wyłącznie powiększanie zysków, zdobywanie nowych rynków i budowanie coraz silniejszej pozycji? Czy może raczej utrzymanie pewnego dobrostanu i dzielenie go z innymi?

Pewnie niektórzy są nastawieni na zdobywanie, niektórzy nie. To była dominująca retoryka przez tyle lat, więc tak naprawdę trudno dzisiaj powiedzieć, ile w tym ideologii, a ile naturalnej potrzeby. Tak samo jak przez czterdzieści parę lat w państwowym socjalizmie słuchaliśmy o kolektywnym działaniu, aż ludzie w końcu nie wiedzieli, ile jest w nich tej kolektywnej prawdy, a ile propagandy. Myślę, że trzeba by się zatrzymać i wsłuchać w siebie. Ludzie są bardzo różni; jedni lubią pędzić, zdobywać i osiągać, a inni nie.

Czyli ta nowa rewolucja powinna też uwzględnić zróżnicowanie ludzkich potrzeb?

Właśnie, dlatego to jest fajne z tą kłączowością, bo umożliwia różnorodność, zależnie od warunków.

Jedni będą się rozwijać w bardziej nasłonecznionych miejscach, inni w cieniu. Jedni potrzebują mniej wody, inni więcej. OK, byle tylko system promował jedno i drugie.

Dawał rentę za to, że ktoś się bujnie rozwija, wypuszcza nowe kłącza, i za to, że ktoś trwa i się ukorzenia.

Odpowiedzią na ten problem może być etos, który na podstawie badań proponuję jako jedną z form kontrolowania działalności organizacji. Czyli to, co współgra z danym miejscem. Etos to nie tylko zestaw zasad etycznych, ale też kwestia przestrzeni; w tym miejscu pasuje wielki grzyb i jest OK, a w innym zupełnie nie.

A jak sobie pani wyobraża uniwersytet za trzydzieści lat? Czy to będzie jeszcze budynek z salami wykładowymi?

Tak, na pewno. Małe seminaria, niewielkie grupy studenckie, wykładowca, który nudzi i zmusza studentów do robienia niemożliwych rzeczy, studenci, którzy mają dużo pomysłów, w tym również dotyczących tego, jak wymigać się od robienia niemożliwych rzeczy. Na pewno coś takiego będzie wciąż istnieć. Widzę takie dwa modele. Jeden to tradycyjny uniwersytet, coś w rodzaju zakonu, ale świeckiego i zdecentralizowanego. Właśnie wraz z kolegami i koleżankami z Wielkiej Brytanii jesteśmy w trakcie całkiem zaawansowanych rozmów na temat powołania do życia takiego tworu. Nie chcę zapeszać, opowiem więcej, kiedy powstanie coś konkretniejszego. A drugi to uniwersytety lokalne, które mają związek z regionem i oddają coś swojemu otoczeniu społeczno-gospodarczemu, są bardziej praktyczne.

Czyli obrona uniwersytetu jako wolnej republiki krytycznego myślenia i kształtowania wyobraźni nie oznacza jednocześnie wycofania się z użyteczności. Uniwersytet służy również gospodarce, dostarcza wiedzy i kompetentnych pracowników.

Absolutnie tak. Po co jeden model? Niech będzie jeszcze piętnaście innych.

To może uda się zreformować kapitalizm tak, żeby obok siebie istniały model nastawiony na rynek i taki, który jest anarchistyczno-spółdzielczy.

Wiele z moich koleżanek i kolegów by się pod tym podpisało. Ja też tak uważam, czemu nie? Mam nadzieję na coś nowego, innego, coś, czego jeszcze nie było.

6

INTERNET ODBIERZE NAM WOLNOŚĆ I KULTURĘ

WOJCIECH ORLIŃSKI

Ład prawny, który Amerykanie narzucili całemu światu, faworyzuje najbogatszych, czyli właścicieli Google'a, Facebooka, Apple'a, natomiast defaworyzuje całą resztę społeczeństwa. Klasa średnia ulegnie dezintegracji. Dostaniemy wszyscy mniej lub bardziej zamaszystego kopa; będzie tylko klasa oligarchów, czyli ten górny jeden procent, i pozostałe dziewięćdziesiąt dziewięć procent żyjących w barakach. To jest moim zdaniem nasza przyszłość, o ile nikt tego nie powstrzyma.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Twoja książka o Internecie nosi podtytuł Czas się bać. Boisz się przyszłości?**

WOJCIECH ORLIŃSKI: Dziennikarz, który nie boi się przyszłości, to dziennikarz, który nie rozumie, co dzieje się z mediami. Tak jak większość dziennikarzy czuję się jak na kolacji na Titanicu czy Costa Concordii – za chwileczkę to wszystko zatonie.

To, czyli media?

Prędzej czy później wszyscy, którzy pracujemy w mediach, wylądujemy bez pracy. Nikt nie ma pomysłu na biznesowy model medium czysto internetowego. „The Guardian", „The New York Times", „El País", oni wszyscy dopłacają do swoich wydań internetowych.

W swojej książce rysujesz ponury scenariusz dla ludzkości. Według niego z powodu rozwoju Internetu stracimy podstawowe prawa obywatelskie: do swobodnej wypowiedzi, godności, prywatności, pracy. Czy o przyszłość powinni bać się także przedstawiciele innych zawodów i grup społecznych, a nie tylko dziennikarze?

Parę lat temu wydawało się, że Internet nie będzie stanowił żadnego zagrożenia dla właściciela restauracji. Nie można przecież przez Internet ściągnąć jedzenia. Ale można obsmarować kogoś w jakimś wpływowym serwisie, że podał beznadziejną pizzę, w której był gwóźdź. Restauratorzy żyją w tej chwili w strachu przed recenzjami zamieszczanymi przez

klientów na popularnych serwisach społecznościowych. Wielu ludzi nie wyjdzie do knajpy, zanim jej nie sprawdzi. Oczywiście recenzje mogą być oszukane, np. mogą je pisać inni restauratorzy, aby obsmarować konkurencję. Oprócz tego ostatnie dwa lata przyniosły szał zniżkowych kuponów typu Groupon; ludzie byli podekscytowani, że wszystkie usługi będą dostępne z osiemdziesięcioprocentową zniżką. Restauratorom wmawiano, że jeżeli nie będą uczestniczyli w tym systemie, to nikt do nich nie przyjdzie, więc dawali zniżki i wielu z nich się na tym przejechało.

Czy w takim razie jest ktoś, kto nie musi się bać Internetu? Pracownicy sektora publicznego?

Ci, którzy mają zatrudnienie państwowe, czyli np. nauczyciele, mogą jeszcze przez jakiś czas czuć się spokojnie, bo mają Kartę Nauczyciela. Ale po pierwsze przywileje tego rodzaju mają być likwidowane, a po drugie w rządzie jest mnóstwo pomysłów edukacyjnych typu „po co nauczyciele, przecież są tablety", wszystko niech teraz będzie takie „e": e-learning, e-booki, niech wszystkie dzieci uczą się przez Internet, bo cała wiedza jest przecież dostępna w Wikipedii itd. Za chwileczkę będą zamykać szkoły i biblioteki szkolne, bo przecież wszystko jest w sieci. Nie ma bezpiecznych zawodów.

Lekarz?

Każdy człowiek, który na coś choruje, sprawdza swoją chorobę w wyszukiwarce Google.

No, ale przecież nie leczy się sam, bo skąd weźmie leki?

Kiedyś, jak miałeś wysypkę, szedłeś do lekarza, a teraz sprawdzasz w Internecie, że może to jest alergia na coś tam. Oczywiście wiele terapii z sieci to kompletne oszustwo. Możemy być pewni, że kiedy wpiszemy do wyszukiwarki „Jak leczyć raka", to wyskoczą nam kompletne kłamstwa. Terapie, które nie działają, odrzucane przez medycynę, w Internecie mają szereg swoich wyznawców: leczenie wilkakorą albo witaminą B17, która w rzeczywistości nie istnieje, ale jest popularnym lekarstwem na wszystko.

Nie wierzysz w zbiorową mądrość użytkowników sieci, w umiejętność oddzielania informacji fałszywych od prawdziwych?

Oczywiście, że nie. Obserwując media od drugiej strony, wiem, jak to wygląda. Jedynym powodem, który powstrzyma gazetę przed kłamaniem,

jest świadomość ustawowego obowiązku wydrukowania sprostowania. Rozwiązania prawne różnią się w zależności od kraju, ale generalnie państwa demokratyczne uważają, że media to zbyt poważna sprawa, by ją powierzać dziennikarzom.

A w Internecie jest inaczej?

Oczywiście, w Internecie tego wszystkiego nie ma. Amerykanie narzucili całemu światu zasadę zwaną z angielska *safe harbor*, czyli „bezpieczna przystań". Jej odpowiednik ma każdy cywilizowany kraj w swoim systemie prawnym. U nas została wpisana do ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną. Według niej operator internetowy nie ponosi odpowiedzialności za treści publikowane w sieci, pod warunkiem że wykonywał swoje działania w dobrej wierze. W praktyce polega to na tym, że za robienie takich rzeczy, za które dziennikarz pracujący w tradycyjnych mediach miałby nieprzyjemności, lekarz straciłby prawo do praktykowania, a krytyk gastronomiczny wyleciałby z pracy – czyli za kłamstwo, oszustwo i inne paskudztwa – firma internetowa nie odpowiada. Może schować się w tej bezpiecznej przystani i powiedzieć: „Ja jestem firmą internetową, mnie to nie dotyczy".

Dobrze, ale kłamstwo natychmiast zostanie ujawnione i sprostowane. Wystarczy, że napiszę na internetowym portalu, że autorem Dziadów jest Juliusz Mickiewicz, i natychmiast pod moim artykułem pojawi się kilkaset komentarzy wytykających mi ten błąd. Czy Internet nie ma zdolności autokorekty?

Ale jednocześnie kiedy napiszesz prawdę, też będziesz miał miliony sprostowań. Dyskusja w sieci na dowolny temat zmienia się w szambo, bo tak działa sieć. Jeżeli nawet ci, którzy wytykają błąd, mają rację, to ich sprostowania i tak utoną w powodzi tekstów na temat katastrofy smoleńskiej, twojego napletka i prawdziwego nazwiska. To jest szambo, ściek.

Czy to nie jest cena za demokratyzację Internetu? Portale internetowe pozwalają wypowiedzieć się wszystkim, także osobom niezrównoważonym, niekompetentnym. Jednocześnie poszerzają wolność słowa i debaty. Obok głosu specjalistów, takich jak recenzenci kulinarni czy komentatorzy polityczni, pojawiają się teksty blogerów piszących na te same tematy. Uważasz, że to źle?

Przede wszystkim uważam, że to nieprawda, że Internet daje wolność słowa. W sieci ma się tyle wolności, ile nam daje administrator czy

moderator.

Dopóki nie używam wulgarnych wyrażeń i nie nawołuję do nienawiści, mam prawo wypowiedzieć każdy pogląd.

To naiwne przekonanie. Tak zwanego bana, czyli czasowy lub permanentny zakaz odzywania się na Facebooku, ludzie dostają, sami nie wiedząc za co. W każdej chwili możesz paść ofiarą tzw. ataku zgłoszeniowego. Jeżeli na przykład sto osób zgłosi Facebookowi, że ten Pawłowski to jest jakiś bardzo niedobry człowiek, który używa mowy nienawiści, to cię po prostu wywalą, żeby mieć święty spokój.

Mogę się odwołać.

No pewnie, że nie. Właśnie o to chodzi. Prawa obywatelskie masz, kiedy idziesz ulicą, ale kiedy wchodzisz do centrum handlowego, już większości tych praw nie posiadasz. Ochrona może cię wyprosić, jeśli im się nie spodoba twoje zachowanie. Internet jest właśnie taką prywatną przestrzenią, gdzie nie dyskutujesz z ochroną.

A co z równością wszystkich głosów?

To także nieprawda. Z punktu widzenia struktury sieci jesteśmy tak bardzo nierówni, jak tylko można sobie to wyobrazić. W społeczeństwie *offline* mój głos wyborczy jest równy głosowi oligarchy, przynajmniej w teorii. Natomiast w Internecie mamy strukturę monarchii absolutnej. Istnieją monarchowie, z których każdy włada swoim państwem i znajduje się w stanie wojny z sąsiednimi monarchiami. Swój kawałek imperium mają Apple, Facebook, Google, Twitter i parę pomniejszych. Przypomina to trochę dynastie w serialu *Gra o tron*. Monarchowie ustalają absolutne prawa na swoich terytoriach i nikt im nie może podskoczyć. Ale ponieważ nie są w stanie kontrolować całości, swoje monarchie dzielą na mniejsze części: marchie, baronie, hrabstwa i tak coraz niżej. Jeżeli na Facebooku masz jakąś bardzo popularną grupę, administrujesz jakimś szczególnie prężnym środowiskiem, to zostajesz hrabią czy baronem i twoja pozycja rośnie, zwłaszcza jeżeli zaczniesz płacić Facebookowi. Oczywiście jeżeli czymkolwiek podpadniesz monarsze, to już cię nie ma. Na samym dole są pozbawieni wszelkich praw chłopi feudalni, czyli ludzie, którzy nie płacą.

Kto w takim razie może poczuć się wolny w Internecie?

Ktoś, kto ma własny serwer i płaci za jego utrzymywanie. Dopóki jesteś tylko użytkownikiem tych wszystkich Facebooków, Google'ów, forów, portali itd., nie masz żadnych praw i właściciel tego czy innego serwisu może cię po prostu wyrzucić. Musisz stać się właścicielem, żeby zacząć w ogóle myśleć o równości z Markiem Zuckerbergiem, założycielem Facebooka. Oczywiście wtedy też nie będzie to prawdziwa równość, bo nadal jesteś jedną milionową Zuckerberga, ale w ogóle zaczynasz grać w jego lidze. Póki jesteś mną czy sobą, to bardzo mi przykro, ale w tym systemie jesteś nikim.

Wróćmy do safe harbor. Dlaczego Amerykanie narzucili światu to rozwiązanie?

Jego autorzy, ówczesny wiceprezydent Al Gore i jego doradca Bruce Lehman, nie ukrywali, że intencją jest pomoc amerykańskim firmom w przegonieniu europejskich. Nikt już tego dzisiaj nie pamięta, ale zachodnia Europa w latach 80. i 90. była w cyfrowej cywilizacji bardziej zaawansowana niż Stany Zjednoczone. Na przykład problem mikropłatności, z którym Internet do dzisiaj nie potrafi sobie poradzić, był świetnie rozwiązany w zachodnioeuropejskich cyfrowych sieciach konsumenckich, takich jak francuski Minitel. Była to usługa świadczona przez państwową firmę komunikacyjną: obywatele dostawali specjalny terminal, przez który łączyli się i rezerwowali bilet na samolot albo robili zakupy. Większa lub mniejsza suma była doliczana do ich rachunku telefonicznego. Wybitny francuski pisarz Michel Houellebecq opisał nawet bogate życie erotyczne, jakie toczyło się przy pomocy Minitela. Jacques Chirac, pokazując wyższość cywilizacji francuskiej nad amerykańską, powiedział, że francuski piekarz z małej miejscowości może opłacić swoje rachunki bankowe bez wychodzenia z domu, czego nie może uczynić amerykański piekarz z Nowego Jorku. To było w 1997 roku.

Dlaczego Minitel przegrał z Internetem?

Amerykanie podczas negocjacji tzw. WIPO, czyli Światowej Organizacji Własności Intelektualnej, zmusili cały świat, żeby przyjęto rozwiązania korzystne dla amerykańskich firm. I mimo że ludzie nadal chcieli używać Minitela, w 2012 roku system został wyłączony. Dzisiaj wszyscy muszą korzystać z Internetu, którego wadą w porównaniu z Minitelem jest brak

pomysłu na mikropłatności. Nie ma dobrego sposobu, jak prosto zapłacić trzy złote w Internecie.

Zgoda, nie mogę zapłacić trzech złotych, mam za to dostęp do praktycznie nieograniczonej liczby filmów, utworów muzycznych i literackich. Internet otworzył nowe możliwości w kulturze.

Jakie ci otworzył konkretnie możliwości?

Na przykład mogę obejrzeć w całości film Andrzeja Wajdy Niewinni czarodzieje w nowej kopii cyfrowej.

Czy byłoby gorsze, gdybyś poszedł na ten film do kina Iluzjon albo obejrzał go w telewizji?

Nie, ale z Internecie mogę go ściągnąć w każdej chwili, kiedy jest mi to potrzebne. Nie muszę iść do kina ani wypożyczalni wideo.

Poczekaj, właśnie to jest ważne. Nie możesz już pójść do wypożyczalni po kasetę ani płytę, bo nie ma wypożyczalni.

Ale zastąpiły je znacznie wydajniejsze sposoby wypożyczania filmów czy muzyki w sieci. Jeżeli usłyszę gdzieś fajny motyw muzyczny, w ciągu kilku minut mogę znaleźć go w sieci za pomocą serwisu Spotify, ściągnąć całą twórczość tego artysty i następnie przez całą noc jej słuchać. Czy to nie jest postęp?

Piszę o tym, jak mało Spotify płaci artyście za to, że go słuchasz za pośrednictwem tego serwisu. Od wydania mojej książki przybyło jeszcze więcej przykładów. Ktoś dostał czek na piętnaście centów, ktoś na 0,00 dolara. Nawet jeśli twojej piosenki odsłuchają tam milion razy, dostaniesz kilka tysięcy dolarów. Dlatego nawet bardzo znani muzycy, jak David Byrne z Talking Heads, Thom Yorke z Radiohead, a ostatnio nawet Taylor Swift, odchodzą z tego serwisu. Wolą nie dostać nic niż upokarzający czek, z którego wynika, że zarobili pięćdziesiąt centów za odsłuchanie.

Większa dostępność kultury oznacza mniejsze pieniądze dla twórców?

Owszem, ponieważ artysta otrzymuje upokarzające dziesięć centów za to, że jego utwór ściągnie tysiąc osób.

To chyba lepsze niż nic.

Tylko że za te pieniądze artysta nie nagra nowego utworu. Kiedyś nie mogłeś ściągnąć utworu w ciągu paru minut w Spotify, tylko musiałeś się

pofatygować do sklepu, kupić płytę. Ale za to artysta dostawał ze sprzedaży parę dolarów, a nie centów, i miał za co nagrać następną płytę.

Sugerujesz, że muzyka przestanie się rozwijać z powodu rozwoju Internetu?

Znaczna część artystów już rezygnuje z nagrywania nowych utworów. W Polsce już właściwie nie możesz być zawodowym muzykiem, chyba że wciąż jedziesz na sławie, którą kiedyś zdobyłeś, czyli występujesz na festynach gminnych i świętach grzyba, odcinając kupony, jak zespół Kombi. Ale dla dzisiejszego młodego człowieka to już w ogóle nie jest żadna kariera, bo tam nie ma żadnych pieniędzy. Nawet jeżeli zostaniesz gwiazdą na skalę ogólnopolską, to ciągle będziesz zarabiał mniej niż w innej branży.

Mimo wszystko wychodzą wciąż nowe piosenki, pojawiają się nowe nazwiska. Spotify nie zabił muzyki, tak jak YouTube nie zabił kina. Mamy w Polsce kilkadziesiąt premier filmowych co roku.

Internet nie zabił kina, bo ono jest dotowane przez państwo.

Powstają też filmy komercyjne.

Ale kino komercyjne od samego początku olewało Internet. Producenci nie dopuścili do tego, żeby najpopularniejsze filmy były dostępne w sieci w dniu premiery i wyszli na tym dobrze, bo cały czas działają. Tracą część dochodów z powodu piractwa, ale bardziej opłaca im się pogodzić z piractwem, niż zniżyć do sprzedawania filmów za stawki, jakie obowiązują w Internecie. Bo muzyka wyszła na Internecie bardzo źle. Mój ulubiony przykład to *The Dark Side of the Moon* grupy Pink Floyd, być może najlepsza płyta w historii muzyki pop. W dzisiejszych czasach taki album by nie powstał.

Dlaczego?

Ponieważ zniknął po drodze zawód producenta i instytucja wytwórni płytowej. Album z muzyką pop nie powstaje w ten sposób, że czterech młodych ludzi ma pomysł, wchodzą sobie do studia, nagrywają dziesięć wielkich utworów i wychodzą. Zawsze potrzebna jest osoba producenta, który siedzi za konsoletą i mówi: „Chłopaki, jeszcze raz, chłopaki, jeszcze raz” albo: „Chłopaki, spróbujmy to zagrać w zupełnie innej tonacji, w zupełnie innej aranżacji”. W przypadku tej płyty był to Alan Parsons, pracujący dla nieistniejącej już wytwórni EMI. Wytwórnia płaciła mu

normalną tygodniową pensję. Nie interesowało go, czy prace nad płytą będą trwały miesiąc, rok, czy dwa lata, bo dostawał tyle samo, więc cierpliwie powtarzał: „Chłopaki, jeszcze raz” i proponował kompletne przearanżowanie tych piosenek. Na płycie jest między innymi wielki, wstrząsający utwór *The Great Gig in the Sky*. Według oryginalnych planów miało to być solo na organach. Parsons powiedział: „Słuchajcie, tutaj jest taka kobieta, ona fajnie śpiewa, może zrobiłaby do tego jakąś wokalizę?”. To była Clare Torry, wokalistka sesyjna. Ponieważ nie wiedziała, co ma śpiewać, było mnóstwo podejść, żeby w końcu nagrać ten wielki utwór.

Ale nadal przecież istnieją producenci muzyczni.

Tylko że dzisiaj producent pracuje dla zespołu, nie dla wytwórni, więc nie może powiedzieć: „No, niestety, chłopaki, jeszcze raz”. W dzisiejszych czasach nie ma takiego EMI, które zapłaciłoby Alanowi Parsonsowi, żeby wyprodukował taką płytę, więc podobny album na pewno nie powstanie. Owszem, powstaną inne, tylko nie wierzę, że dzięki Internetowi będą lepsze. Bo jak wyglądają kariery internetowe? To remiksy czegoś, co już kiedyś powstało. Typowa kultura internetowa to bawienie się czymś, co już jest. Oczywiście zawsze można powiedzieć, że to typowe gderanie czterdziestoparolatka, że w nowej muzyce nie pojawia się już nic klasy Pink Floyd. Ale prawdą jest, że ostatnim zespołem na tym poziomie było Radiohead. Był to jeden z ostatnich zespołów, które załapały się na EMI i zawodowych producentów. Natomiast teraz? Kogo teraz uważa się za gwiazdę? Daft Punk? Nigdy już nie powstanie arcydzieło muzyki pop. Oczywiście możemy powiedzieć: „Po co nam muzyka pop? Mamy Warszawską Jesień, tam jest prawdziwa kultura”. Ale ona może istnieć wyłącznie dzięki państwowym dotacjom.

Dlaczego upadły wytwórnie takie jak EMI, wspierające nowe talenty i nowe zjawiska w muzyce?

Z tego samego powodu co media. W branży prasowej gigantycznym błędem było uruchomienie bezpłatnych portali, na których pojawiały się te same teksty co w wydaniach papierowych. Brutalna prawda jest taka, że czytelnik, który czyta na portalu, jest dziesięć razy mniej wart dla reklamodawców niż czytelnik czytający tradycyjne wydanie gazety.

Wytwórnie muzyczne zniszczyli piraci?

Nie chodzi nawet o piratów. W Internecie w ogóle są mniejsze pieniądze, to dotyczy wszystkiego: płyt, filmów, mediów, reklamy…

Ale może to jest tylko kwestia przejściowego okresu, kiedy jeszcze nie zostały wypracowane nowe modele biznesowe i w związku z tym mamy Dziki Zachód: gangi walczą ze sobą, a szeryf siedzi zamknięty w swoim biurze i nie wychyla nosa za drzwi.

Pionierski okres gangów mamy już za sobą, dzisiaj światem Internetu rządzi kilku oligarchów: Google, Facebook, Twitter, Apple. Każda z tych firm ma swoje monopolistyczne imperium, w którym robi, co chce.

I ci monopoliści nie są zainteresowani długofalowym wspieraniem kultury, inwestowaniem w artystów? Przecież to jest ich przyszłość.

Byłeś na jakimś festiwalu teatralnym sponsorowanym przez Facebooka?

Nie, ale festiwale teatralne w ogóle rzadko miewają sponsorów. Muzyczne sponsorują producenci piwa, operę – firmy energetyczne albo ubezpieczeniowe.

Za sprawą ładu prawnego stworzonego dwadzieścia lat temu w celu promowania amerykańskich firm wytworzył się taki stan rzeczy, że w Internecie najbardziej opłaca się pokazać wszystko za darmo. Najpopularniejszym modelem biznesowym jest finansowanie wszystkiego z reklam. Można byłoby oczywiście wyprodukować wartościowy film i wrzucić go do Internetu z nadzieją, że zarobi się na reklamach. Ale natychmiast okazałoby się, że taki film będzie miał mniejszą klikalność od filmu, w którym ktoś po prostu zdejmie spodnie. I ten drugi film będzie miał sto razy więcej reklam. Sprawdź, co jest najpopularniejsze w polskim YouTubie; zapewniam cię, że nie są to *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy. Ponieważ tandeta w Internecie jest tak łatwa do wygenerowania i tak tania, zawsze wygra z wartościowym produktem. Firmy internetowe mogą zrobić konkurs ściągania spodni i głośnego bekania, bo na tym zarabiają najwięcej, ale nigdy w życiu nie będą w stanie zrobić czegoś wartościowego. A dlaczego tradycyjne media w ten sposób nie zarabiały? Bo im nie było wolno.

Przypomina mi to żale polskich intelektualistów nad zalewem masowej kultury, która dotarła do Polski w początkach lat 90., to narzekanie na literaturę spod znaku Harlequina, na disco polo. Może trzeba się po prostu pogodzić z tym, że większość

odbiorców woli inną kulturę niż ta reprezentowana przez Andrzeja Wajdę, Pawła Mykietyna czy Leszka Możdżera.

Każde narzekanie jest podobne do innego, ale zasadnicza różnica polega na tym, że z narzekań w tradycyjnym świecie kultury wynikały jednak takie czy inne ustawy. Jeżeli spojrzeć na historię kultury w III RP, to jednak bardzo się cieszę z narzekania filmowców na załamanie publicznego finansowania filmów w latach 90. Bo to doprowadziło do uchwalenia ustawy o kinematografii, powstania PISF-u i oświeconego absolutyzmu dyrektor Agnieszki Odorowicz nad polską kinematografią. To może nie jest najlepsze możliwe rozwiązanie, ale na pewno lepsze od bałaganu z początku lat 90. Media, kultura, medycyna, edukacja nie mogą istnieć bez państwa, które reguluje, mówi, co wolno, a co jest zakazane, i finansuje tę sferę z podatków. W Internecie w ogóle tego nie ma.

Dlaczego to nie działa w Internecie?

Ponieważ Bruce Lehman i Al Gore– rozżaleni, że Jacques Chirac szydził z tego, jak nisko stoi cyfrowa cywilizacja w Ameryce – narzucili całemu światu rozwiązania prawne umożliwiające zarabianie w Google'u na filmach typu *Jestem hardcore'em*.

W swojej książce rysujesz kilka scenariuszy rozwoju sytuacji, ale wszystkie są raczej pesymistyczne. Czeka nas zatrzymanie rozwoju kultury, brak nowych dzieł i nowych artystów. Nasza wolność będzie nadal ograniczana i będziemy mieli coraz mniejszy wpływ na bieg wydarzeń publicznych. A może jednak obywatele zrozumieją, że coś jest nie tak, i spróbują walczyć o prawa, które, jak twierdzisz, zabrał im Internet?

Nie nadaję się na socjologa ani na proroka, więc nie wiem, czy obywatele zrozumieją, czy nie, ale porównując dzisiejszą sytuację z sytuacją sprzed ćwierć wieku, sprzed rozpowszechnienia Internetu, widzę, że nie będzie lepiej. Ład prawny, który Amerykanie narzucili całemu światu, faworyzuje najbogatszych, czyli właścicieli Google'a, Facebooka, Apple'a, natomiast defaworyzuje całą resztę społeczeństwa. Odwołując się do metafory Ruchu Occupy Wall Street, na zmianach zyskuje tylko jeden procent, który będzie coraz bogatszy, a pozostałe dziewięćdziesiąt dziewięć procent będzie coraz biedniejsze. Będziemy jako społeczeństwo tracić różne rzeczy, nie tylko pieniądze, ale również wpływy polityczne. Cyberoligarchowie w Stanach kiedyś starali się uprawiać lobbing jakoś tak dyskretniej, dzisiaj już otwarcie zawłaszczają demokrację.

Właściciele cyberkorporacji przeznaczają duże pieniądze na działalność charytatywną. Melinda i Bill Gatesowie założyli fundację, w ramach której przeznaczają setki milionów dolarów na szkoły, programy edukacyjne, stypendia, w Polsce finansują podłączenie wiejskich bibliotek do Internetu. Czy to nie jest dobra strona rozwoju cyberbiznesu?

Akurat działalność tej fundacji bardzo mi się podoba, ale zauważ, dlaczego istnieją gminne biblioteki; przecież to nie wolny rynek ani cyberkorporacje je stworzyły i utrzymują, ale gmina, i to nie dlatego, że chce, ale dlatego, że musi, ponieważ państwo wymusza to ustawowo. Czyli znowu mamy coś pozytywnego, co istnieje wyłącznie dzięki państwu, ponieważ w dniu, w którym państwo skasuje obowiązek utrzymania gminnych bibliotek, każdy wójt powie: „To zamknijmy bibliotekę, zbudujmy jeszcze jeden stadion imienia Jana Pawła II” i dzięki temu zapewne wygra wybory. Bardzo się cieszę, kiedy Fundacja Gatesów podłącza biblioteki do Internetu. Ale gdyby nie państwo, nie mieliby gdzie tego Internetu instalować.

Ze względu na to, że interesuję się Internetem i cyberkulturą, bywam w San Francisco. Zobaczenie tego na własne oczy pozwala przewidzieć, jak będzie wyglądała reszta świata. Mamy więc z jednej strony potworne bogactwo Krzemowej Doliny, z drugiej strony, tuż obok, dzielnicę nędzy Tenderloin w samym sercu San Francisco. Często się tam zatrzymuję, ponieważ są tam najtańsze hotele. To straszne miejsce, całkowicie opanowane przez bezdomnych, żebraków i narkomanów. Zastanawia mnie, dlaczego cyberoligarchowie z Doliny Krzemowej, którzy tak aktywnie pomagają dzieciom w Afryce, nie są w stanie pomóc własnemu miastu? Jednocześnie ich korporacje korzystają z przywilejów podatkowych i miejskiej infrastruktury. Autobusy rozwożące pracowników do siedzib Google, Facebooka itd. zatrzymują się na publicznych przystankach. Mieszkańców to bardzo denerwuje, ponieważ jeśli na tym przystanku zatrzyma się prywatny samochód, grozi mu sto dolarów grzywny, natomiast autobusy cyberkorpów nic nie płacą. Ta chciwość z jednej strony i nędza z drugiej dają bardzo zły prognostyk. Tak będzie wyglądała reszta świata, nawet jeśli oligarchowie pokażą swoją rzekomą filantropię. Kto chce zrozumieć Krzemową Dolinę, powinien zrozumieć Tenderloin.

W jaki sposób zmiany wywołane rewolucją cyfrową odczuje klasa średnia?

Klasa średnia ulegnie dezintegracji. Dostaniemy wszyscy mniej lub bardziej zamaszystego kopa; będzie tylko klasa oligarchów, czyli ten górny jeden procent i pozostałe dziewięćdziesiąt dziewięć procent żyjących w barakach. To jest moim zdaniem nasza przyszłość, o ile nikt tego nie powstrzyma.

I za to wszystko jest odpowiedzialne to niewielkie urządzenie z ekranem, które uruchamiam codziennie rano?

Ład prawny jest za to odpowiedzialny. Mirosław Filiciak, pisząc recenzję z mojej książki, zwrócił uwagę, że mogłaby być zatytułowana *Należy się bać kapitalizmu*.

A co trzeba zmienić, żebyśmy nie spadli na dno?

Jeżeli chodzi o prywatność, moim zdaniem należy w ogóle zabronić firmom komercyjnej inwigilacji, która jest podstawą ich modelu biznesowego. Internet jest tylko pozornie darmowy, w zamian za darmowe usługi internetowi giganci nas śledzą. Pokazują nam zabawny filmik, żeby odwrócić naszą uwagę, a drugą ręką sięgają do kieszeni. Kibicuję próbom przepchnięcia odpowiedniego rozporządzenia w Parlamencie Europejskim, niestety lobbing cyberbiznesu jest tak potężny, że udało im się storpedować próby uchwalenia zakazu inwigilacji w tej kadencji. Zobaczymy, jak będzie w następnej[5]. Druga sprawa – media internetowe powinny podlegać takim samym regulacjom jak media nieinternetowe. Wydawałoby się to oczywiste, ale tak nie jest. Chodzi przede wszystkim o obowiązek sprostowania nieprawdziwej informacji. W tej chwili możesz totalnie nakłamać i nic ci nie grozi, możesz się schować za *safe harbor*, powiedzieć: „Tralalala, jestem w Internecie i możecie mi skoczyć”. Należy skasować ten przywilej.

Postulujesz więcej kontroli państwa nad Internetem; takiej kontroli, jaką państwo sprawuje nad innymi newralgicznymi dziedzinami życia, jak usługi publiczne, jak transport, systemy bankowe. Czy nie obawiasz się, że cenzorów komercyjnych i inwigilację komercyjną zastąpi inwigilacja i cenzura polityczna?

Mimo wszystko wolę, żeby Internet kontrolowało demokratyczne państwo, w którym wyborcy mogą zmienić partię rządzącą. Nie możemy zmienić prezesa Google’a, Facebooka czy Twittera, nie mamy nad nimi absolutnie żadnej kontroli, więc władza komercyjnych monopoli przeraża

mnie jednak bardziej niż władza państwowa. Oczywiście, czasami jest to wybór między dżumą a cholerą, ale ja jednak w tej sytuacji wolę państwo, bo mam na nie – może złudny – ale jednak wpływ; natomiast tamci nawet nie udają, że mogę im coś zrobić.

Tylko że państwa stają się coraz słabsze, oddają pole korporacjom i wolnemu rynkowi. Co zatem jest realnym scenariuszem: rebelia? Mieliśmy dwa lata temu masowe wystąpienia przeciwko ACTA.

To nie była rebelia przeciw cyberbiznesowi, ale w obronie przywilejów Google'a i Facebooka.

Uczestnicy protestów przeciw ACTA twierdzili, że bronią wolnego dostępu do cyfrowej kultury.

A skąd się o tym dowiedzieli? Oczywiście z Facebooka.

Dlaczego uważasz, że korporacje przejęły protest przeciw ACTA?

Jak to przejęły? One go organizowały.

Google organizował manifestacje w Polsce?

Nie w Polsce, ale w Stanach Zjednoczonych, skąd przyszła cała fala protestów. Inicjatorem była fundacja Mozilla, której głównym źródłem dochodów są pieniądze z Google'a.

Chodziło przecież o walkę z monopolistami, którzy chcieli ograniczyć dostęp do materiałów w Internecie.

Nasz dostęp i tak jest ograniczony do tego, na co łaskawie pozwalają nam korporacje.

Warto sprzymierzyć się nawet z diabłem, żeby walczyć o wolność.

W tej metaforze chodzi raczej o przymierze z państwem, ponieważ zagrożeniem dla wolności są w tej sytuacji monopolistyczne korporacje.

Czyli nie wierzysz w autentyczną rebelię, która przywróciłaby kontrolę publiczną nad Internetem?

Jestem tylko dziennikarzem i opisuję rzeczywistość. Z pytaniami, jak zmieniać rzeczywistość, zakładać ruchy i tak dalej, proszę do innych gości.

Mimo wszystko opisujesz w swojej książce sposoby, jak wykroić sobie przestrzeń wolności w świecie cyfrowych monopoli. Jak to zrobić?

Jak najwięcej rzeczy robić przy pomocy staroświeckiego komputera, a urządzeń mobilnych używać tylko wtedy, kiedy ta mobilność oznacza jakieś decydujące korzyści. Wielu użytkowników Internetu nie zdaje sobie sprawy, że za każdym razem, kiedy wchodzimy do Internetu za pomocą telefonu komórkowego, mamy jeszcze mniej praw, niż kiedy posługujemy się takim zwyczajnym staroświeckim komputerem. Dopóki mamy własny komputer, mamy prawo rządzić systemem operacyjnym. Na sam początek warto zainstalować nakładki, które będą blokowały reklamy i ciasteczka, żeby ten najjaśniejszy pan nie do każdego miejsca nam zajrzał. Przeważnie zrobienie tego samego na urządzeniach mobilnych jest albo technicznie niemożliwe, albo dużo trudniejsze. A najlepiej jest trzymać się *offline* najdłużej, jak się da.

Nie trzymać danych w chmurze?

Nie, chociaż zachęcają do tego wszystkie te urządzenia. Można też próbować rozwiązań szyfrujących, czyli przeglądać Internet przy pomocy tak zwanego Tora (ang. *The Onion Router*), szyfrować pocztę przy pomocy programu PGP (*Pretty Good Privacy*). Chociaż osobiście nie wierzę w te wszystkie hakerskie rozwiązania.

Ale czy po prostu nie możemy wyłączyć tego wszystkiego?

To znaczy?

Internetu. Wysyłać listy pocztą, czytać tradycyjne książki, słuchać muzyki z CD, płacić rachunki w banku.

Obawiam się, że to już niemożliwe. Coraz więcej jest rzeczy, które wcześniej mogliśmy robić bez Internetu, a teraz nie możemy, na przykład obejrzenie filmu w domu. Prawdę mówiąc ,nie mam zielonego pojęcia, co ma zrobić człowiek nieposiadający Internetu, aby wypożyczyć sobie jakąś zabawną komedię i się pośmiać. Nie wiem, jak to się robi bez szybkiego łącza internetowego, ponieważ ostatnią wypożyczalnię w mojej dzielnicy zamknięto nawet nie wiem kiedy. Straciliśmy to bezpowrotnie. Na samym początku strasznie się cieszyliśmy, że mamy możliwość płacenia rachunków przez Internet, ale teraz już nie bardzo mamy wybór. Za

najprostszy przelew w oddziale banku trzeba zapłacić sześć złotych. A jak kupić bilety lotnicze bez Internetu? Zupełnie nie wiem.

W biurze turystycznym. No tak, ale oni też rezerwują przez Internet.

Więc płacimy im za to, że oni mają Internet. Teraz muzyka. To cudownie, że możesz posłuchać jakiegoś muzyka przez Spotify, ale nie kupisz jego płyty, bo nie ma już prawie sklepów płytowych.

Teatr wciąż można oglądać na żywo.

Tylko dzięki dotacjom publicznym. Narzekamy, że państwo jest złe, ale to właśnie jemu zawdzięczamy, że teatr jeszcze w ogóle istnieje.

Z drugiej strony to właśnie dzięki Internetowi możemy oglądać transmisję przedstawień z Metropolitan Opera albo Royal National Theatre. Nie każdy mógłby sobie pozwolić na podróż do Nowego Jorku lub Londynu i wydanie kwoty przynajmniej stu dolarów na bilet. Nie zawsze też w kinie lecą dokładnie te filmy, które akurat chciałbym obejrzeć, ściąganie z Internetu to jedyny sposób na ich obejrzenie.

Jednak wyjście do kina jest czymś zupełnie innym niż obejrzenie czegoś w domu. Tym bardziej wyjście do teatru. Co mi z tego, że ktoś nagrał film kamerką w Hollywood i wpuścił do sieci; i tak wolę pójść do prawdziwego kina i mieć wieczór do zapamiętania.

Może trzeba się przyzwyczaić do tego, że przeszłość nie wróci? Nie załamywać rąk nad tym, że utraciliśmy kulturę, tylko korzystać z nowych sposobów odbioru.

Problem w tym, że Internet nie tworzy nowej kultury, miętoli starą. Śledzę to uważnie, widzę, jakie zjawiska wychodzą z Internetu. To wszystko jest wtórne.

Nie będzie innego życia poza Internetem?

Taką wizję przyszłości kreślą pisarze *science fiction*: wszyscy mieszkamy w barakach, ale za to mamy dostęp do strasznie szybkiego i strasznie fajnego Internetu z rzeczywistością wirtualną, która ma nam rekompensować tę nędzę.

A czy jest coś dobrego w Internecie? Wymień chociaż trzy pozytywne skutki pojawienia się globalnej sieci.

Pozytywnych skutków nie ma żadnych, są tylko krótkoterminowe korzyści. Fajnie, że możemy mieć wszystko szybciej i taniej, że kiedy chcemy obejrzeć jakiś film, to mamy go natychmiast. Tylko że potem to

wraca do nas jak bumerang, ponieważ okazuje się, że aby było taniej, muszą nas wywalić z pracy, bo to my jesteśmy elementem, który zawyża cenę. Owszem, krótkoterminowo jest fajnie, redukujemy koszty i przyspieszamy dostęp, tylko w efekcie musimy pracować szybciej, więcej i ciężej za mniejsze pieniądze.

No dobrze, a ułatwienia w komunikacji? Skype, czyli możliwość rozmawiania z bliskimi, którzy znajdują się tysiące kilometrów od nas. Za darmo i bez reklam. To nie jest fajne?

Ja w ogóle nie używam Skype'a, może dlatego, że nie lubię swojego głosu. Kiedy jestem tysiące kilometrów od rodziny, wysyłam maila.

A mail nie jest genialnym wynalazkiem?

Mail jest starszy od komercyjnego Internetu, dlatego jest tak bardzo niedostosowany do naszych czasów. Elektroniczną pocztę wymyślono, kiedy jeszcze Internet był niekomercyjny, stąd problem spamu. Mail jest reliktem, coraz częściej ustępuje gorszym, paskudnym wiadomościom facebookowym.

Na początku Internet nie był komercyjny.

Miałem okazję zobaczyć resztki niekomercyjnego Internetu, bo kiedy byłem na studiach, mój macierzysty wydział Uniwersytetu Warszawskiego podłączano do sieci. Z nostalgią wspominam terminale znakowe, zielone literki na czarnym tle; pamiętam jakieś pierwsze przeglądania tego niekomercyjnego Internetu przy pomocy przeglądarki Lynx, która była wtedy najpopularniejsza, i klienta pocztowego Pine. Sieć była niekomercyjna, więc oczywiście nie było reklam ani inwigilacji. Aby mieć do niej dostęp, trzeba było być studentem albo pracownikiem naukowym.

Byłem wtedy na stypendium w Stanach Zjednoczonych i z redakcji gazety w Seattle za pomocą łączy zwanych „gopherami", czyli świstakami, czytałem wiadomości na serwerach w Polsce. To był początek lat 90. Możemy do tego wrócić?

Jeśli kiedyś znikną portale i serwisy społecznościowe, to ja się tylko ucieszę. Z radością wrócę do zielonych literek na czarnym tle, do całkowicie niekomercyjnego Internetu.

Mówimy o Internecie, ale ten sam problem mamy z innymi usługami publicznymi, na przykład służbą zdrowia. Państwo wycofuje się z odpowiedzialności za opiekę zdrowotną i próbuje ją komercjalizować, co przynosi opłakane skutki. Pytanie

o przyszłość Internetu jest pytaniem o przyszłość kapitalizmu. Jak zmienić ten system, aby cyberbiznes nie zawłaszczał naszych praw obywatelskich?

Parę razy odwołuję się w ostatniej książce do czasu, który nazywam „złotą erą kapitalizmu", czyli do lat 1945 – 1975, kiedy kapitalistyczne kraje Europy Zachodniej odnotowały niespotykany wcześniej wzrost gospodarczy. W Niemczech mówiło się na to „niemiecki cud gospodarczy", we Włoszech pojawiło się określenie *dolce vita*. Genialnie pokazują to filmy Felliniego, kiedy obserwuje się zmianę poziomu życia od *La Strady* do *Dolce Vita*, jakby wydarzył się cud. Wzrost gospodarczy na Zachodzie trwał trzy dekady, po czym nagle się załamał i wszystko się skończyło. Podczas tych trzydziestu lat górna stawka podatku dochodowego w Wielkiej Brytanii to było jakieś niewyobrażalne dziewięćdziesiąt pięć procent. Beatlesi mieli taką piosenkę *Taxman* [Poborca], którą George Harrison napisał po tym, jak dotarło do niego, jakie płaci podatki. Tam jest takie zdanie: „It's nineteen for you and one for me" – to o tym, że Harrison oddaje państwu dziewiętnaście części, a jemu zostaje jedna. Wielu rzeczy nie opłacało się robić w biznesie, ale państwo miało środki na dotowanie usług publicznych, kultury, komunikacji. To się skończyło wraz z cięciem podatków w epoce Thatcher.

Czy możliwy jest powrót do wysokich podatków i silnego państwa?

Moim zdaniem warto byłoby spróbować. To jest bardzo wywrotowe w dzisiejszych czasach. W kapitalizmie wielkie korporacje istniały od początku XVII wieku, bez nich kapitalizm w ogóle nie może działać. Moim zdaniem lepiej jest jednak, kiedy państwo mówi „OK, tolerujemy ten wasz prawie monopolistyczny status, ale w zamian za to musicie to, to, to i tamto". Kiedy powstały wielkie firmy związane z radiem i telewizją, na przykład BBC, w zamian za koncesję nakładano na nie mnóstwo obowiązków. Dzisiaj nikt tego nie żąda od Google'a czy Facebooka. Oni mogą wszystko.

A czy jest jakaś siła polityczna w dzisiejszym świecie, która byłaby zdolna do takiej zmiany i na którą moglibyśmy zagłosować?

Umiarkowanie liczę w tej sprawie na Parlament Europejski. To jest w ogóle jedyna instytucja, która może w tej chwili literalnie uratować ludzkość. Tak to właśnie widzę.

CZĘŚĆ II
TWÓRCY, KRYTYCY, KURATORZY

TEA TIME

1

BĘDZIEMY JEŚĆ LOKALNIE

ADAM CHRZĄSTOWSKI

Paradoksalnie dzięki temu, że Polska była zacofana, nasze produkty spożywcze nie są jeszcze tak zindustrializowane jak zachodnie, zachowały swój odrębny charakter. To daje ogromną szansę na zbudowanie kuchni, która będzie się wyróżniać.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Jest pan jedynym znanym mi szefem kuchni, który studiował filozofię.**

ADAM CHRZĄSTOWSKI: Tak się złożyło.

Na ile filozofia pomaga w prowadzeniu restauracji? Czy istnieje jakiś związek między filozofią a gotowaniem?

Filozofia to jest sztuka dociekania. Studiowałem na Akademii Teologii Katolickiej, wielu naszych wykładowców zajmowało się zarówno filozofią, jak i teologią. Mówili nam, że teologia to wierzyć, a filozofia to wątpić. Filozofia pomaga mi gotować świadomie. Mówię nie tylko o samym przygotowaniu potraw, ale o całym zjawisku kulinariów.

Przez ostatnie dwadzieścia lat bardzo dużo zmieniło się na polskich stołach. Przeszliśmy wielką rewolucję, tak jak w innych dziedzinach życia, otworzyliśmy się na wpływy z Zachodu. Na ile udało się zachować przez te lata polski styl gotowania?

Obserwowałem ten proces od początku, bo w polskiej gastronomii jestem od 1991 roku. Wcześniej pracowałem m.in. w Szwajcarii. Kiedy wróciłem do Polski, zacząłem gotować w warszawskim hotelu Bristol, który wtedy był w Polsce ambasadą światowej gastronomii. Ludzie, wyposzczeni po komunizmie, rzucili się na nowości z zagranicy. Jeździli na wycieczki do Grecji, Hiszpanii, Francji i wszystko chcieli przeszczepić do Polski.

Polskie restauracje na początku lat 90. serwowały głównie kuchnię zagraniczną.

Zagraniczni goście byli tym megazdziwieni. Często pytali, czy mogę polecić jakąś polską restaurację, bo w Bristolu serwowano tylko kuchnię

włoską i francuską. Z polską był problem, były w Warszawie jakieś restauracje ze sznytem geesowskim, ale coś bezpiecznego, co można byłoby polecić z czystym sumieniem, po prostu nie istniało. Potem dopiero zaczęły powstawać takie miejsca, bardziej w odpowiedzi na potrzeby turystów niż samych Polaków.

Renesans polskiej kuchni zaczął się od mody na tak zwane chłopskie jadło, czyli tłuste potrawy serwowane w karczmach o wystroju góralskim. Skąd popularność wiejskiego jedzenia w społeczeństwie, które wyparło się chłopskich korzeni?

Chłopskie, czy polskie jadło to była na początku jedyna tradycja, do której można było się odwołać. Kuchnia wyrafinowana, wyższych lotów, związana z produktami delikatesowymi, takimi jak dziczyzna, ryby słodkowodne, była niszczona jako część polskiej kultury od czasów zaborów. Pielęgnowano ją w okresie dwudziestolecia międzywojennego, ale w PRL-u znikła całkowicie.

Mnie te góralskie knajpy powstające od gór do Bałtyku wydawały się szczytem kiczu. Do dzisiaj na plaży w Sopocie działa taka restauracja, gigantyczny budynek z bali, obsługa chodzi w kierpcach, przebrana za górali i góralki.

Ach, jak ja kocham oscypki z żurawiną przy wejściu na molo! Mówiąc serio, nie wydaje mi się, żeby to było coś złego, bo każda kultura kulinarna na świecie ma kilka aspektów. Ja je nazywam nogami: w Polsce mamy chłopską i arystokratyczną, jest jeszcze miejska kuchnia, związana z kupieckim stylem życia, która funkcjonowała w dużych ośrodkach przed wojną. W latach 90. skakaliśmy na jednej nodze – chłopskiej. Dzisiaj pojawia się mocna potrzeba odbudowania tej drugiej nogi, żebyśmy mogli gonić resztę świata, bo – nie ukrywajmy – jesteśmy opóźnieni. Moda na proste jedzenie ma również uzasadnienie ekonomiczne. Na co dzień wybierzemy kuchnię prostszą, opartą na tańszych produktach, od święta będziemy jedli rzeczy oparte o produkty delikatesowe: dziczyznę, raki, sandacza. I to jest naturalny podział.

Metalowa Dziewczynka, bohaterka sztuki Doroty Masłowskiej Między nami dobrze jest, narzeka na Polskę i polskie jedzenie: „We Francji są bagietki, w Anglii grzanki, w Niemczech bułki, a w Polsce ciągle tylko ten chleb, chleb, chleb. We

Francji jest bagietka, we Włoszech makaron, a w Polsce do dziś je się nie wiadomo czemu te kartofle". Coś z tym narzekaniem może pan zrobić?

Bardzo bym chciał odbudować coś, co nazywam dumą z własnego produktu. Kiedyś prowadziłem szkolenie dla kucharzy z Podlasia i dwie panie z restauracji z Białowieży przyszły do mnie podczas przerwy i mówią: „Panie Adamie, niech nam pan coś poradzi, bo mamy problem. Do naszego Makro w Białymstoku bardzo rzadko przyjeżdża mascarpone, a my musimy robić tiramisu". Pytam, po kiego grzyba wam to w Białowieży, gdzie macie kozy, owoce leśne, grzyby, mleko, jakie tylko chcecie, jajka od kury zielononóżki spod krzaka, wszystko. Czy wy myślicie, że Włoch, który przyjedzie do Białowieży, będzie chciał jeść mascarpone? Podrabiane z jego punktu widzenia, bo dla nich jedyne oryginalne tiramisu jest robione we Włoszech. Wciąż wydaje nam się, że importowane jest lepsze, nie potrafimy być dumni z tego, co nas otacza.

Czy polska kuchnia, ta bardziej wyrafinowana, oparta na produktach delikatesowych, może stać się równie rozpoznawalnym produktem kulturowym jak kuchnia włoska, francuska czy szwedzka?

Myślę, że mamy ku temu wielkie szanse, ale to wymaga czasu. Kiedy byłem specjalistą i głównym konsultantem MSZ-u podczas polskiej prezydencji, latałem do Brukseli i trenowałem belgijskich kucharzy w budynku Rady Europy w przygotowywaniu polskich potraw. Idea była taka, żeby podczas obrad, którym przewodniczyli polscy oficjele, podawano polskie jedzenie. Pewnego razu przywiozłem w walizce z Polski perliczkę wielkopolską, jedną sztukę. W sklepie kupiliśmy drugą, belgijską i obie upiekliśmy – na jednej blasze, z tymi samymi przyprawami, w tej samej temperaturze, w tym samym czasie. I nikt, kto próbował tej potrawy, nie mógł uwierzyć, że to jest ten sam gatunek ptaka, każda smakowała zupełnie inaczej; oczywiście polska perliczka dużo lepiej – tamta to był taki trochę inny kurczak. Paradoksalnie przez to, że byliśmy zacofani, nasze produkty spożywcze nie są jeszcze tak zindustrializowane jak zachodnie, zachowały swój odrębny charakter. To daje ogromną szansę na zbudowanie kuchni, która będzie się wyróżniać. Mamy unikalne potrawy: żurek, jedyna na świecie potrawa przygotowywana na bazie zakwaszanej mąki. Polski bigos można porównywać z francuskim choucroute. Jest cała masa produktów łatwo rozpoznawalnych i smacznych: wędliny, raki. Można na nich spokojnie zbudować odrębną kuchnię. Problem w tym, że mamy słaby

PR. Kiedy jestem we Włoszech i jem w tamtejszych restauracjach, zawsze się zastanawiam, jak oni to zrobili, że kuchnia włoska jest tak znana na świecie. Przecież tam nie ma nic wielkiego.

Ambasadorami włoskiej kuchni są emigranci, którzy zakładają knajpy na całym świecie i kultywują swoją kulturę kulinarną.

Ale my też mamy swoją emigrację.

Tylko że ona nie tworzy reprezentacji gastronomicznej. Do polskich knajp chodzi Polonia.

Myślę, że gdyby w tych restauracjach serwowano inną kuchnię niż chłopska, opartą na lepszych produktach, jak ta perliczka, to na pewno polska kuchnia odniosłaby sukces.

Naszą kuchnię kojarzymy z pierogami, ale tę bitwę chyba już przegraliśmy. Bardziej znane są rosyjskie pielmieni.

Idea zamykania czegoś w cieście nie jest polskim monopolem. Chińczycy mają swoje dim sumy, Ameryka Południowa ma swoje empanadas, więc nie ma sensu się kłócić. Pielmieni będą inne, polskie będą inne, a empanadas będą inne, więc ja bym się tutaj nie bał. W ogóle kulinaria to jest ciekawe zjawisko, im większy tłok i konkurencja, tym lepiej. Więc ktoś, kto robi jakościowo dobre rzeczy, osadzone w danym charakterze, na pewno się obroni.

Twierdzi pan, że tym, co może polską kuchnię wyróżniać, są produkty bliższe naturze, bardziej ekologiczne, co paradoksalnie wynika z niskiego stopnia uprzemysłowienia rolnictwa. Czy jednak polskie społeczeństwo to docenia? Czy jest otwarte, czy ma świadomość tego, co je? A z drugiej strony – czy stać je na produkty eko, które są droższe od zwykłych?

To jest kwestia świadomości i edukacji. Cieszę się z jednej rzeczy: następuje odejście od najtańszej kiełbasy za 4,99 zł w promocji w sieciach handlowych. Ludzie już sobie uświadomili, że nie da się zrobić kiełbasy za 4,99, a nawet za 15,99. Zaczynamy czytać etykiety, zaczynamy interesować się tym, co jemy, oczywiście także dzięki różnym kampaniom społecznym.

Pomówmy o tym, co może wpływać w najbliższym czasie na nasze przyzwyczajenia kulinarne. Mamy ogromne przyspieszenie technologiczne, kuchnie zaczynają

przypominać laboratoria. Tworzy się oddzielna gałąź gastronomii, zwana kuchnią molekularną.

Ci, którzy zajmują się tą kuchnią, nie lubią tego określenia. Wolą używać określenia świadome gotowanie.

Dlaczego świadome?

Chodzi o świadomość tego, co dzieje się w produkcie podczas jego obróbki. Prekursorami tego nurtu byli Ferran Adrià i Heston Blumenthal, którzy zaczęli współpracę z naukowcami. Zbadali, co się dzieje na przykład z molekułą mięsa podczas jego zamrażania – stąd nazwa kuchnia molekularna. Jeżeli zamrażamy mięso, kuleczka, w której jest zawarte osocze, zostaje zamrożona i pęka, tak jak pęka zamrożona butelka mleka. Kiedy się ją rozmrozi, osocze wypłynie, a mięso staje się suche i gumowate. Mając taką wiedzę, kucharze zaczęli bardziej świadomie gotować.

Nowe technologie pozwalają na łączenie smaków, które nie występują w normalnym procesie gotowania, na przykład jajko o smaku banana. Jak pan się odnosi do takich pomysłów?

Nie do końca się zgadzam z tym kierunkiem. Jeżeli czytam, że na festiwalu Madrid Fusion, gdzie co roku pokazuje się najnowsze trendy światowych kulinariów, ktoś za pomocą ultradźwięków przenosi aromat szampana do ostrygi, to powiem szczerze, że ja wolę zjeść ostrygę i popić ją szampanem. Takie kombinowanie do niczego nie prowadzi. Innowacja jest potrzebna, bo gastronomia jak każda dziedzina musi się rozwijać. To jak z modą *haute couture* w Paryżu. Mało kto chodzi w strojach pokazywanych na wybiegach, ale później powstają ich popularne, dostępne wersje. I to samo dzieje się w gastronomii. Jajko, które smakuje jak banan, to pomysł na zszokowanie znudzonego gościa restauracji. My na całe szczęście w Polsce takich klientów nie mamy. Nie doszliśmy jeszcze do punktu, w którym banda snobistycznych gości wpada do restauracji i zaczyna wydziwiać: „Nie no, niech pan poda tego tatara w jakiejś innej formie, bo mamy go już dosyć”. A w tym kierunku idzie się w San Sebastian, w Barcelonie, w Londynie, gdzie tatara robi się w skorupce z cukru alkoholowego. Żółtko ugotowane *confit* otacza się mięsem, wkłada do skorupki i rozbija przy gościu. Ale ten tatar smakuje jak zwykły tatar.

Bo to nie o smak chodzi, ale o widowisko.

Gastronomia rozwija się podobnie jak sztuka. Mamy teatr awangardowy, mamy też klasyczne przedstawienia. *Hamlet* może mieć różną formę, ale „to be or not to be” pozostanie takie samo.

Wiemy, że w jedzeniu chodzi nie tylko o odżywianie. Jest to również element stylu życia i tożsamości. Jedzenie w luksusowych restauracjach dla wielu osób to sposób na zaznaczenie przynależności do wyższej grupy społecznej.

Rzeczywiście, duża część gości chodzi do drogich restauracji, żeby się pokazać. W luksusowych restauracjach w Chinach podawana jest zupa z płetwy rekina, która w przeliczeniu kosztuje sześćset złotych. Tyle trzeba zapłacić za miseczkę cienkiego bulionu z kurczaka, w którym pływa rozgotowana płetwa. Cena tej potrawy nie wynika z tego, że jest tak wyjątkowo smaczna ani z niesamowitej formy podania. Po prostu jest ona rzadka i Chińczyk traktuje zjedzenie tej potrawy jako wyraz prestiżu. Jest mnóstwo takich gości, którzy wybierają dania, kierując się prestiżem, ale często ich poziom wiedzy o tym, co jedzą, jest niski. W Arabii Saudyjskiej bogaci szejkowie zamawiają hamburgery z wagyū, czyli najdroższej wołowiny na świecie, przekładanej płatkami złota. Kosztuje to czterdzieści tysięcy dolarów. Jeżeli znajdzie się odbiorca takich produktów, to na pewno znajdzie się też ktoś, kto je przygotuje, ale to są zjawiska marginalne.

A co sprawia, że ludzie w Polsce chodzą do restauracji?

Zaczynamy doceniać kulturę samego wyjścia. Jedzenie w restauracji przestaje być już tylko paszą, która zaspokaja głód. Spójrzmy na przykład na przyjęcia komunijne: jeszcze kilka lat temu ludzie urządzali je w domach, teraz wszyscy wychodzą do restauracji; lepszych, gorszych – to zależy od zasobności portfela, ale wychodzą. Cieszę się, że ta świadomość i potrzeba kultury stołu wraca do Polski. Dzięki temu mam pracę.

Mówiliśmy o kuchni wyrafinowanej, która jest dostępna tylko dla wąskiej warstwy najbogatszych. Czy istnieje kuchnia na wysokim poziomie, ale przystępna cenowo?

Oczywiście, że tak. I to niekoniecznie my wymyśliliśmy ten trend, to skutek kryzysu. W wielu krajach na świecie odchodzi się od przesadnego blichtru w restauracjach. Kiedy idzie się do Alaina Ducasse’a, który ma najwięcej trzygwiazdkowych restauracji na świecie, wszystko kapie złotem. Srebrne sztućce są tak ciężkie, że trudno je podnieść. Oczywiście takie restauracje zawsze będą istniały, ale zmienił się trend. Powstaje dużo

restauracji, które oferują jedzenie na bardzo wysokim poziomie smakowym i technologicznym, ale rezygnują z całej otoczki, która podbijała koszty: z bogatej zastawy, kryształowych naczyń, z niezliczonej ilości kieliszków do każdego rodzaju wina.

A rezygnacja z wyszukanych importowanych produktów? W dobie kryzysu bezczelnością jest umieszczenie w karcie dania z rekina albo z importowanej z Australii wołowiny, bo wiemy, ile to kosztuje. Przecież ten stek jest wcześniej transportowany piętnaście tysięcy kilometrów.

Jest taka filozofia w kulinariach, która nazywa się *food miles*. Do wartości jedzenia, które znajduje się na naszym talerzu, dokładamy liczbę kilometrów, jaką przebyło. Niektórzy twierdzą, że w dobie kryzysu już nas nie stać, żeby ściągać miętę z Wietnamu, a ostrygi z Nowej Zelandii. Rzeczywiście to się kompletnie odmieniło. Moim pierwszym guru kulinarnym był niedawno zmarły Charlie Trotter z Chicago. Kiedy patrzyło się na dania w jego książkach, to na jednym talerzu można było znaleźć piętnaście różnych składników z odległych stron świata. A teraz mamy taką sytuację, że absolutnym guru kulinarnym jest René Redzepi z Kopenhagi, z restauracji Noma, który wykreował kuchnię nordycką, opartą na produktach znajdujących się w zasięgu ręki. Rano jego stażyści wybiegają na łąki, do lasu, na bagna, zbierają zioła, pędy, kupują produkty dostępne w okolicy w danym sezonie. Tak samo chciałbym postępować w Polsce.

A jak pan się odnosi do żywności modyfikowanej genetycznie? Jej zwolennicy tłumaczą, że jest potrzebna, aby wyżywić rosnącą populację ludzi na całym świecie. Ziemniakami eko nie da się nakarmić sześciu miliardów ludzi.

Do tej pory nie ma wiarygodnych badań i nie wiemy, jak w dłuższej perspektywie czasu ta żywność będzie działała. Coś, co jest zmienione genetycznie, może zmienić genetycznie też nas, więc dopóki tego nie wiemy na pewno, staram się jej unikać.

Kupując produkty do swojej restauracji, sprawdza pan, czy są modyfikowane?

W Polsce niestety nie ma obowiązku umieszczania na opakowaniach informacji, czy produkt został wytworzony na bazie albo z dodatkiem surowców modyfikowanych GMO. Możemy sobie kupić krowę, która była bio, bo chodziła po pięknej mazurskiej łące, i będziemy mieli z niej mięso albo mleko, ale może się okazać, że zimą ta krowa była karmiona kiszonką

na bazie kukurydzy modyfikowanej genetycznie. Nie jestem w stanie sprawdzić, czy moje produkty były modyfikowane.

W ostatnich dwudziestu latach produkcja mięsa wzrosła na świecie dwukrotnie, a przewiduje się, że będzie jeszcze większa. Tymczasem wyczerpują się zasoby naturalne. Istnieją prognozy, że prawdopodobnie jeszcze za naszego życia zabraknie wody i ziemi potrzebnych do wyprodukowania takiej masy białka. Pojawiają się pomysły zastąpienia mięsa innymi źródłami białka, na przykład owadami. Potrafi pan ugotować coś z owadów?

Nie chodzi o to, czy bym potrafił, ale czy ktoś by to zjadł. Bo wie pan, podróżowałem po świecie i jadłem różne rzeczy, jak szarańcza w karmelu…

I jak to smakuje?

Jak chips, nie ma jakiegoś specjalnego smaku. Jeden z moich kolegów w Meksyku jadł larwy wyciągane spod korzeni agawy i zawijane w placki tortilli; mówił, że były przepyszne. Ja wolę wołowinę. Jadłem różne inne dziwne rzeczy z ciekawości, pytanie, czy goście mojej restauracji będą chcieli zamawiać takie potrawy. Alex Atala czy René Redzepi podają w swoich restauracjach żywe mrówki. Myślę, że w Polsce nikt by ich nie zamówił na obiad. Biorąc pod uwagę wzrost populacji, faktycznie nie będziemy w stanie wyprodukować takiej ilości białka zwierzęcego w klasycznym rozumieniu, czyli mięsa kurcząt, wołowiny, wieprzowiny itd., żeby nasycić rynek. Ważna jest w tym kontekście współpraca światowych szefów kuchni z naukowcami. Oni zaczynają promować alternatywne surowce i pożywienie, na przykład warzywa endemiczne.

To znaczy?

Takie, które są rzadko spotykane albo zapomniane i występują tylko w danym regionie. W Polsce najlepszym przykładem jest topinambur i jarmuż, które powracają do łask. Kto wiedział, że ten malutki słonecznik rosnący sobie przy rowie na każdej polskiej wsi można wykopać jesienią i trzymać jak ziemniaki praktycznie do lata, i tak samo używać. To jest właśnie topinambur, słonecznik bulwiasty. Wraca się do prostych, nieprzetworzonych warzyw. Z dwóch powodów: po pierwsze, żeby docenić ich naturalny smak, a po drugie zaczynamy myśleć o oszczędzaniu, czyli o kosztach przetwarzania żywności. Jeżeli mamy warzywa, które możemy

zjeść w postaci surowej albo mniej przetworzonej, to po co pakować całą masę energii w gotowanie?

Produkcja mięsa rośnie, ale jego jakość jest coraz gorsza. Wyroby z supermarketu są naszpikowane chemią, a mimo to szybko się psują i są niesmaczne.

Kiedyś, aby zachować świeżość, wędliny wędzono, dzisiaj spryskuje się je specjalnym płynem. Wiele zakładów produkcyjnych już od dłuższego czasu nie stosuje tradycyjnych metod wędzenia i to nie tylko przy wędlinie, ale też przy rybach. Kiedyś byłem świadkiem takiego przemysłowego wędzenia łososia: płaty łososia zostały spryskane płynem wędzarniczym o aromacie wędzenia, następnie owijano je w worki próżniowe, przepuszczano przez tunel termiczny, gdzie poddawane były gotowaniu w temperaturze 64°C i na końcu tunelu mieliśmy „wędzonego łososia".

Brzmi to jak scena z filmu Louisa de Funès Skrzydełko czy nóżka.

Jeden z moich znajomych, który pracuje w branży spożywczej, opowiadał mi ostatnio, jak wygląda produkcja parówek z szynki: na taśmę wjeżdżają szynki wieprzowe, oskórowane. Pracownicy oddzielają z nich sam tłuszcz i ścinki. Podstawowa szynka, czyli mięśnie, frykando I, II i III, jedzie sobie dalej, a tłuszcz i wszystkie te okrawki lecą do parówek. Była szynka w parówkach? No była. Tylko jakie elementy – na opakowaniu nie jest napisane. Możemy to zmienić, podejmując świadome decyzje, czy będziemy kupowali tego typu produkty, czy nie. A do tego potrzebna jest wiedza, z czego składa się taki produkt i jak wygląda jego produkcja.

W mojej restauracji chcemy samodzielnie sezonować wołowe steki. Okazuje się, że jest cała masa czynników wpływających na jakość wołowiny, jej smak i strukturę, które są niezależne od restauratora. Ogromnie ważna jest pasza, którą zwierzę jest karmione, to, w jakich warunkach było chowane, czy rosło szybciej, czy wolniej, czy dostawało sterydy. Kluczowa jest jednak kwestia samego uboju, bo mięso do sezonowania musi mieć ph w okolicach 5,5, czyli prawie pośrodku. Jeżeli ubije się zwierzę w warunkach stresowych, ph mięsa dramatycznie wzrasta, i kiedy zostawiam je później do dojrzewania, to na skutek fermentacji wewnętrznej z kwasu mlekowego zaczyna się wytrącać amoniak, co powoduje, że jest niezjadliwe; gość dostaje na talerzu stek, który po prostu śmierdzi. Pytam mojego potencjalnego dostawcy, jak to wygląda, a on mówi: słuchaj, ja ci gwarantuję, że krowy, z których będziemy uzyskiwali

mięso, będą w odpowiednich warunkach transportowane i przygotowywane do uboju, bo on już wie, że będę sprawdzał ph. Ale w dużym zakładzie jest tak, że wszystkie zwierzęta są spychane do tzw. magazynu żywca, są tam zwierzęta z różnych stad, które się nie znają, zaczynają między sobą walczyć, często się kaleczą, są kontuzjowane w momencie uboju. Bardzo często transport trwa długo, na przykład ktoś przywiezie towar w piątek, a ubój jest w poniedziałek. Ze względu na przemysłową skalę nikt tego nie bada.

To, w jaki sposób dzisiaj produkuje się mięso metodą przemysłową, jest haniebne. Nie tylko ze względu na jakość mięsa. John Maxwell Coetzee przyrównuje zabijanie zwierząt rzeźnych do Holocaustu.

Kilkanaście lat temu byłem konsultantem kulinarnym dużych zakładów mięsnych i zostałem zaproszony do działu produkcyjnego. Odechciało mi się jeść mięsa na następne parę miesięcy.

Może powinniśmy po prostu przejść na wegetarianizm?

To kwestia znalezienia złotego środka. Ja nie jestem wegetarianinem i nikogo do tego nie namawiam, ale uważam, że wybierać należy zawsze rozsądnie. Postarajmy się poznać drogę powstawania produktu. Polska perliczka, którą zawiozłem do Brukseli, smakowała zupełnie inaczej, bo była albo dzika, albo pochodziła z naturalnej hodowli, czyli z zamkniętego, dużego wolarium ogrodzonego siatką. Mogła sobie polatać, a tamte były hodowane jak kurczaki, stąd się wzięła różnica.

Większość z nas jest jednak skazana na produkty przemysłowe. Nie obawia się pan, że kuchnia ekologiczna, jakościowa, powstająca z lokalnych produktów, będzie przywilejem tylko bogatej warstwy?

Oczywiście tego rodzaju produkty są droższe. Wyprodukowanie stu kilogramów dobrej jakości wieprzowiny ze świni złotnickiej, gatunku, który w tej chwili się w Polsce odbudowuje, kosztuje trzy razy więcej niż ze zwykłej świni przemysłowej. Wieprzowina, kotlet schabowy z takiej świnki będzie kosztował trzy razy więcej i do tego musimy się przyzwyczaić. Ale ci, którzy mieszkają na wsi, może nie będą wydawali aż tak dużych pieniędzy. Mam znajomych w Małopolsce, kilku z nich nazywam bożymi wojownikami. Rzucili pracę w korporacjach, kupili sobie domy na wsi i żyją w zgodzie z naturą. On poluje, ona uprawia drób, mają swoje krowy,

świnki, kurki i w takim zamkniętym cyklu sobie przez cały rok funkcjonują. Na zimę robią przetwory, kiszonki, własne wędliny.

Ale wcześniej zarobili w korporacji na takie życie?

Akurat ci, o których opowiadam, nie. Utrzymują się z tego, co wytworzą.

A może przyszłością są małe kooperatywy, które sprowadzają żywność prosto od rolnika, bez pośredników?

Skracanie dystansu między producentem a odbiorcą na pewno służy obniżeniu kosztów, wpływa także na jakość. Niedawno słyszałem, że grupa mieszkańców miasta zebrała się, żeby zakontraktować na cały rok zbiór ziemniaków od jednego z rolników. Wymusili na nim, żeby nie nawoził tych ziemniaków, ale za to dostał od nich wyższą cenę niż w skupie. Rolnik wyprodukował mniej, ale lepszych ziemniaków, a klienci zapłacili niewiele więcej, niż gdyby kupowali w zwykłym sklepie.

Czyli jest szansa na kuchnię opartą na lokalnych produktach, które nie będą wcale droższe?

Myślę, że tak, choć potrzeba na to czasu. To nie jest tak, że ktoś podpisze rozporządzenie, że od jutra robimy tak, a nie inaczej. Wielkie firmy pośredniczące w handlu żywnością lobbują i chronią swoje interesy. Stać je na to, bo są bogate. Unijne przepisy pozwalają na nastrzykiwanie mięsa, co ma uchronić pośredników przed ubytkami wagi towaru podczas całej drogi od producenta do sklepu. Jakiś tam procent mięsa może być nastrzykiwany, żeby uzupełnić te ubytki. No i z zakładów mięsnych wyjeżdża mały schab, a do sklepu dociera duży.

Co oni tam wstrzykują?

Jakąś solankę, nie sprawdzałem dokładnie, bo przestałbym cokolwiek jeść.

Wynika z tego, że w Polsce nie będzie lepszej żywności bez zmiany ekonomicznej. Trzeba najpierw przełamać monopol producentów przemysłowej żywności i wielkich sieci handlowych, które dla zysku obniżają jakość produktów.

Ja będę obracał się ciągle wokół tematu świadomości. Bo jeżeli będziemy wiedzieli, że nie da się wyprodukować kiełbasy za 4,99 zł, a już tym bardziej jej sprzedać w tej cenie, jeżeli będziemy wiedzieli, co oznaczają napisy na etykiecie, jeżeli będziemy mieli świadomość, że nie da się w Polsce zjeść polskiej truskawki w listopadzie, to może to sobie inaczej

poustawiamy w głowie. Da się jeść inaczej, bo całe lata nasi dziadowie, pradziadowie funkcjonowali w ten sposób.

Obywali się bez truskawek zimą. I bez ostryg.

Nie, ostrygi były w Polsce jeszcze w XIX i na początku XX wieku. Importowano je z Francji, Holandii, Danii. Nie ma w tym nic złego, że importujemy jakieś produkty z daleka. Do kanonu polskiej sztuki kulinarnej weszły kiedyś przyprawy korzenne, które w Polsce nie rosną: pieprz, goździki, imbir suszony i cała masa innych rzeczy. Stało się tak dlatego, że w pewnym momencie pojawił się na nie snobizm. Magnaci chcieli się pochwalić, że ich stać, więc sypali szafran do bab wielkanocnych. Co innego, jeśli chodzi o świeże produkty – tych chciałbym używać lokalnych i w sezonie.

Czy ma pan jakieś potrawy marzeń, które chciałby pan w przyszłości wymyślić i ugotować?

W gastronomii ciężko wymyślić coś nowego, bo nie spadnie nam z kosmosu nowy ptaszek albo rybka. To jest raczej kwestia powrotu do rzeczy zapomnianych. Marzy mi się, żeby wróciły minogi, które pamiętam z dzieciństwa. Teraz są pod ochroną.

Znam minogi wyłącznie z literatury, niegdyś były elementem warszawskiego folkloru knajpianego. Wiech uwiecznił je w powieści Cafe „Pod Minogą”. Opisywał je jako wyrafinowaną zakąskę do wódki, takiego lepszego śledzia.

Minóg to zwierzę słodkowodne, które wygląda jak węgorz, ale węgorzem nie jest, ma bardzo delikatne mięso, kolagenowe. Kiedy byłem dzieckiem, uwielbiałem marynowane minogi. Marzę także o powrocie do zapomnianych warzyw i owoców. Skoro ziemia ma określoną wydajność, skoro kurczą się zasoby wody i ziemi pod uprawy, może warto rozejrzeć się wokół siebie i zobaczyć, co mamy do pozyskania w zasięgu ręki. W Krakowie na drodze do mojego domu jest cała aleja obsadzona rajskimi jabłoniami. Moja babcia robiła z rajskich jabłek kompot i nalewkę, można było też maczać je w karmelu. Dzisiaj to się wala po ziemi, nikt tego nie rusza. Rozumiem, że Kraków jest koszmarnie zanieczyszczony, i nikt nie będzie jadł niczego z tamtejszych drzew, ale szkoda mi, że się tych owoców nie wykorzystuje.

Co by pan zrobił z rajskich jabłek?

Może jakąś konfiturę, może właśnie kompot lub jabłka w karmelu? Spróbowałbym na pewno zrobić jakąś nalewkę.

Mam przed sobą menu pańskiej restauracji. Jest tu wymieniona pierś kaczki z suską sechlońską. Co to jest suska sechlońska?

Ponieważ moja restauracja mieści się w Krakowie, staram się promować produkty i producentów z Małopolski. Suska sechlońska to podwędzana śliwka z okolic Łącka. Tam jest cała masa sadów, głównie śliwowych, z części śliwek wytwarzana jest sławna śliwowica łącka, a część właściciele suszą tradycyjną metodą nad paleniskiem, jednocześnie je obwędzając. Suska sechlońska ma certyfikat unijny i jest wpisana na listę produktów chronionych geograficznie.

Podaje pan też krem z kalafiora z grasicą i orzechami. Grasica jest jadalna?

Tak. Dla mnie to jest kwestia szacunku do produktu. Jeżeli zabijamy zwierzęta, żeby uzyskać mięso, to przetwórzmy wszystko, podroby też. Niedawno byłem w Norwegii za kołem polarnym na połowie dorsza, złowiliśmy dwa dziewięciokilowe dorsze. Moi koledzy kucharze z innych krajów byli mocno zdziwieni, kiedy zacząłem wycinać policzki z tych dorszy i przerabiać ikrę. A kucharz z Norwegii stał z boku i się śmiał – powiedział, że oni używają nawet ust dorsza. Kiedyś Norwegowie byli bardzo biednym społeczeństwem. Trzeba szanować produkt i brać z niego wszystko, co się da.

A wędzona polędwica z dorsza na strączkowej mozaice… Co to takiego?

Zimą nie mamy świeżych warzyw i owoców, ale mamy strączkowe zasuszone, czyli groch, fasolę, soczewicę, które gotujemy i układamy w formie mozaiki jako podstawę do tego dorsza.

A co by pan zaproponował na deser?

Tort naleśnikowy z waniliowym kremem, z alkoholem. To mój osobisty przysmak. Można go zrobić w domu, my stosujemy piętnaście – szesnaście warstw naleśników przekładanych kremem waniliowym z bitą śmietaną. Troszeczkę wygląda w przekroju jak sękacz, zostawia się go do schłodzenia i kroi jak tort.

To ja poproszę.

2

NIE POJAWI SIĘ NOWY ROSSINI

TOMASZ CYZ

Opera, paradoksalnie, często wyprzedza swój czas. A przez to, że istnieje tu i teraz, a jej żywot jest krótszy, mniej trwały, nie wnika w krwiobieg kulturowy z taką siłą, z jaką by mogła.

ROMAN PAWŁOWSKI**: Przez wiele lat trzymałem się z daleka od opery, zacząłem chodzić regularnie dopiero wtedy, kiedy dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego – Opery Narodowej został Mariusz Treliński. Wcześniej opera kojarzyła mi się ze śpiewakami i śpiewaczkami o lekkiej nadwadze, stojącymi nieruchomo w wyznaczonym przez reżysera miejscu oraz z anachroniczną, iluzyjną dekoracją. U Trelińskiego zobaczyłem inny teatr, nowoczesny, bliski doświadczeniu współczesnego człowieka, odwołujący się do cytatów popkultury. Miałeś wkład w reformę Opery Narodowej, pracowałeś tam jako dramaturg, kiedy Treliński zaczynał swoją dyrekcję. Powiedz, jak to przebiegało od środka, jak spotkanie z tym czterystuletnim mastodontem i hierarchiczną strukturą wyglądało z twojej perspektywy i jak wam się udało skierować operę na nowe tory?**

TOMASZ CYZ: Chciałem ci wejść w słowo, kiedy mówiłeś, że śpiewacy stali w miejscach wyznaczonych przez reżysera, bo często w takich wypadkach to śpiewak wyznacza miejsce, w którym stoi, a nie reżyser. Staje po prostu w miejscu, w którym lepiej go słychać, najczęściej odwrócony *en face* do publiczności. Musimy pamiętać, że w teatrze operowym – przez jego wielkość, patrzenie przez kanał orkiestry – widz ma do czynienia z figurami, nie z żywymi postaciami. Przecież sala główna Teatru Wielkiego – Opery Narodowej liczy tysiąc osiemset miejsc. Jeśli chodzi o przestrzeń sceniczną, to jest największy teatr operowy świata. Sama kubatura sceny zmieściłaby budynek La Scali. Cały. Ta ogromna przestrzeń nie jest łatwa dla śpiewaków, pojawiają się problemy z akustyką, która akurat nie jest najlepsza. Śpiewacy o tym doskonale wiedzą, znają miejsca i korytarze, w których ich głos całkowicie zanika. Czasem

wystarczy różnica jednego metra, aby głos pojawił się albo zniknął. Dlatego tak ważne jest, gdzie stoją i skąd śpiewają.

Tego nie wiedziałem, dla mnie to był raczej dowód na formalność i hieratyczność tego teatru. Na czym polegało nowatorstwo Trelińskiego z punktu widzenia języka scenicznego?

Nowe było na pewno myślenie w kategoriach montażu filmowego. Montaż generalnie skraca czas, choć oczywiście same opery nie są skracane, zdarza się, że wycina się jedną scenę czy arię, ale ogólny czas trwania dzieła mają w miarę ustalony. Na tym polega różnica między operą a teatrem dramatycznym: w teatrze nigdy nie będziemy wiedzieli, ile będzie trwał *Hamlet*, bo reżyser może go potraktować bardzo kameralnie i zrobić przedstawienie na czterdzieści minut, ale może też zrobić całość, która będzie trwała cztery godziny. W przypadku *Don Giovanniego* mniej więcej wiemy, że spektakl będzie trwał trzy godziny i dziesięć minut, mogą wystąpić różnice minutowe, wynikające z niewielkich różnic w tempach.

Pierwsze przedstawienie Mariusza Trelińskiego w Operze Narodowej – *Madame Butterfly* z 1999 roku – dziś kultowe, grane w wielu teatrach na świecie, na premierze nie zostało dobrze przyjęte. Dla tradycyjnej publiczności nie do zaakceptowania była pusta przestrzeń, tafla sceny, która imituje jezioro, statki, które po niej pływają, myślenie skrótem, szukanie archetypów, a nie prosty weryzm, przekładający się na rozbuchane przestrzenie i detale scenografii. Nie do zaakceptowania było odmienne podejście do samej opowieści – nietraktowanej tu sztampowo, jak z przewodnikowego streszczenia. Treliński, na pewno w pierwszych inscenizacjach operowych, szukał w każdej historii archetypu, przenosił całość ze sfery realnej w mityczną. Docierał do sedna historii, do jej rdzenia, szukając w niej współczesności. Jako twórca świetnie poruszający się po świecie popkultury, wyrywał operę z martwego muzeum. Ona stawała się żywym tekstem kultury. Oczywiście nie zapominał przy tym, że opera jest muzyką – szukał w niej impulsów do scenicznych symboli.

Zacząłem chodzić do opery dla reżyserów, interesowała mnie ich wizja, nowa estetyka, metaforyczne przestrzenie, architektura sceny, budowanie obrazu bliskie sztukom wizualnym, no i to, o czym mówisz – montaż filmowy. Spektakle Trelińskiego czy Krzysztofa Warlikowskiego były dla mnie odkryciem, że mogę dać się porwać serii obrazów i zupełnie zapomnieć o tym, że tutaj nikt nie mówi, tylko przedstawia

mi swoje emocje za pomocą bardzo skomplikowanych fraz muzycznych. Jak na to reagowała publiczność operowa?

Ona powoli się przyzwyczajała, otrząsnęła z pierwszego szoku, zaczynała widzieć w tym coś więcej niż tylko fajerwerki, odwracanie motywów dla samej postmodernistycznej zabawy. Po *Madame Butterfly* był *Król Roger*. Dyskusja Ludwika Erhardta i Józefa Kańskiego, opublikowana po premierze w „Ruchu Muzycznym", przejdzie do historii polskiej krytyki operowej, bo im większe armaty krytycy wyciągali, tym cichszy był ich wystrzał. Podobnie było z *Don Carlosem* Verdiego – pierwszą dużą inscenizacją Warlikowskiego w Warszawie. Był szok, że przerwy nie są w tych miejscach, co zawsze, że reżyser głęboko wnika w tekst i czas historyczny prezentowanej opery, szuka kontekstów współczesności. Stawia ostre tezy, nie boi się dyskusji. A na dodatek – co właśnie sprawiło, że te inscenizacje zyskały szerszą widownię – reżyserzy słuchają muzyki.

Razem z nową reżyserią wprowadzaliście do opery nowy repertuar. Udało wam się zmienić tradycyjny kanon operowy?

Odpowiem asekuracyjnie, że chyba jeszcze nie, ale to jest proces, który trwa. Kiedy zaczynałem pracę z Mariuszem Trelińskim, od razu wiedzieliśmy, że powinniśmy zbudować w tym miejscu przestrzeń dla współczesnej muzyki. Podjęliśmy działania, aby wprowadzić tytuły, które już funkcjonują na świecie, kompozytorów, którzy piętnaście lub trzydzieści lat temu zdobyli teatry operowe, a u nas nie było jeszcze dla nich przestrzeni. Przecież muzyka Janáčka, Brittena, Glassa, Xenakisa od lat świetnie funkcjonuje w operowym mainstreamie – my musieliśmy stworzyć specjalny cykl „Terytoria", żeby wprowadzić te nazwiska na afisz. Tymczasem Janáček czy Britten to klasyka XX wieku – ciągle słabo obecna w repertuarze polskich oper. Glass nie jest żadnym muzycznym nowatorem, jedynie Xenakis w tym szeregu jest wciąż traktowany jako awangarda, choć to także klasyk drugiej połowy XX wieku.

Wystawialiście także współczesne opery polskich autorów i autorek. Jakie nowe polskie nazwiska się wtedy pojawiły?

Wprowadziliśmy do repertuaru m.in. utwory dwóch młodych kompozytorek: Aleksandry Gryki, mieszkającej dziś w Berlinie, i Dobromiły Jaskot, która związana była wówczas z Poznaniem (dziś mieszka i tworzy w Australii). Stworzyliśmy im wspólny wieczór baletowo-

operowy: w pierwszej części był balet Oli Gryki *Alpha Kryonia Xe* oparty na *Bajkach robotów* Stanisława Lema, w drugiej jednoaktowa opera Dobromiły Jaskot *Fedra*. Ola Gryka – blondynka z irokezem, chodząca zwykle w dresowych bluzach – wyglądała w operze jak kosmitka. Przyniosła utwór, który częściowo napisany jest na tradycyjne instrumenty, ale pojawiają się tam również dźwięki elektroniczne. Finał jest całkowicie elektroniczny. Futurystyczny temat dawał możliwość wprowadzenia na scenę nowych środków multimedialnych. Ale Jacek Przybyłowicz, wybitny choreograf, wymyślił choreografię, która kompletnie odcięła się od fabuły Lema. Na całej scenie usypał warstwę torfu, bo jedną z czynności wykonywanych przez tancerzy miało być sadzenie kwiatów. Stworzył w ten sposób zupełnie nową jakość, powiedzielibyśmy dzisiaj ekologiczną i pozamultimedialną. Całość robiła piorunujące wrażenie. Na dodatek torf musiał być zroszony wodą, ponieważ po części baletowej następowała część operowa i pył nie mógł unosić się w powietrzu, aby nie przeszkadzać śpiewakom.

Inspiracją dla baletu Gryki było opowiadanie Lema Trzej elektrorycerze o lodowej planecie, którą zamieszkują istoty wytwarzające z zamarzniętego gazu klejnoty. Roboty przybywające na planetę usiłują te klejnoty ukraść, ale kiedy tylko ich dotkną, rozpuszczają się pod wpływem temperatury. Jak zwykle u Lema futuryzm i technologia są tylko kostiumem dla archetypowej opowieści o tęsknocie za niedostępnym ideałem.

To była także opowieść o szukaniu doskonałości, a może raczej naturalności, niedostępnej cywilizacji maszyn.

Aleksandra Gryka napisała potem jeszcze jedną futurystyczną operę Scream You do libretta dramaturga Tobiasa Dusche. Była to opowieść o bliźniakach, którzy wdzierają się do goszczącego w Warszawie statku kosmicznego La Fenice i zarażają załogę oszałamiającą substancją SCREAM. W wywiadach kompozytorka podkreślała, że libretto powstało w reakcji na rządy braci Kaczyńskich, szczególnie na politykę Lecha Kaczyńskiego, ówczesnego prezydenta Warszawy, który zakazał Parady Równości i zlikwidował klub Le Madame, popularne miejsca spotkań środowisk LGBT. Polityczne tematy w operze nie są nowe – opera Rossiniego Wilhelm Tell trafiła przecież na indeks z powodu swojej wywrotowej treści przeciwko władzy. Czy to mógłby być przyszłościowy kierunek – opera polityczna?

W sytuacji, kiedy o wielkości budżetów teatrów operowych (a nie są one małe) decydują politycy, myślę, że lepiej, aby tak nie było. Zresztą, co znaczy opera polityczna? Cały czas mam w pamięci inscenizację

Czarodziejskiego fletu Achima Freyera, ostatnią premierę pierwszej kadencji Mariusza Trelińskiego w TW – ON w 2006 roku. Oto lewicujący artysta interpretuje arcydzieło Mozarta – z masońskimi wątkami w tle – w kraju rządzonym przez prawicę. To nie mogło się dobrze skończyć dla nikogo. Prawicowa prasa pisała, że to porażka i skandal, bo Papageno „wciąż siedzi w toalecie, chleje piwsko i puszcza bąki" (w rzeczywistości pił tylko wino, a toaleta umieszczona na scenie była użyta bodajże raz). Nie było miejsca na analizę przewrotnej interpretacji Freyera, bo każdy sceniczny znak, nawet wprost wynikający z muzyki, był czytany politycznie wbrew intencjom twórców przedstawiania. To bieżące wydarzenia nadały spektaklowi polityczny wydźwięk. Kiedy Mariusz Treliński namówił Freyera do współpracy, Polska była kilka miesięcy przed wyborami 2005 roku, a pierwsze projekty niemieckiego reżysera przyszły do Warszawy w trakcie finalnie nieudanych koalicyjnych negocjacji PO – PiS jesienią 2005 roku.

Trzeba pamiętać, że opera powstała jako gatunek dworski, była zawsze silnie związana z władzą, establishmentem. Dlatego nigdy nie była wolna od wpływów polityki. I odwrotnie. Może dlatego chór *Va pensiero* z opery *Nabucco* Verdiego stał się nieformalnym hymnem jednoczących się Włoch.

Mówisz, że w przypadku Freyera kontekst polityczny został narzucony wbrew intencjom twórcy. Ale były spektakle, jak Wozzeck w reż. Warlikowskiego czy Oresteia Xenakisa w reż. Michała Zadary, które miały otwarcie polityczny charakter. Warlikowski mówił o terrorze współczesnego społeczeństwa mieszczańskiego, które niszczy odmienność, Zadara wykorzystał mit o Atrydach do opowiedzenia powojennej historii Polski: od manifestu PKWN do gierkowskiego konsumeryzmu. Były to ostre, zaangażowane, dotykające nerwu współczesności przedstawienia. Może opera dopiero dzisiaj ujawnia swój wywrotowy potencjał dzięki takim spektaklom? Czy może prowokować do myślenia i oddziaływać na debatę publiczną w takim stopniu jak współczesny teatr?

Może, ale przynajmniej ostatnio – na pewno w Polsce – opera nie trafia w swój czas. Gdyby dziś pokazać *Czarodziejski flet* Freyera, ujawniłby się cały krytyczny potencjał tej inscenizacji, w której w żadnej mierze nie było rozróżnienia, że to, co prawicowe, to samo zło. Pod koniec lat 90. Andrzej Żuławski zinterpretował na nowo *Straszny dwór* Moniuszki: akcję przeniósł z XVIII wieku w czasy prapremiery tego utworu po upadku powstania styczniowego, z ironią potraktował patriotyczną tematykę. Patetyczne gesty

zderzył z codziennością: m.in. Stefan, śpiewając arię *Noc cicha*, zdejmował z nóg brudne onuce. Całość zainscenizowana była jako próba teatralna dla urzędników carskiej cenzury, oczekujących od teatru przede wszystkim zabawy i piętnujących narodowe gesty. Taki spektakl nie mógł się spodobać. I nie tylko widownia *en masse* nie była gotowa do dyskusji nad krytycznym potencjałem inscenizacji. Recenzenci, analitycy, komentatorzy – nie tylko operowi – też.

Pisano o tym spektaklu „zbrodnia", „nonsens", „totalny kicz", rodzina kompozytora żądała zdjęcia tytułu z afisza. Kilka lat później, kiedy nową, uładzoną wersję Strasznego dworu przygotował dla Opery Narodowej Mikołaj Grabowski, krytycy z żalem wspominali przedstawienie Żuławskiego, przy którym można było się przynajmniej o coś spierać.

Paradoksalnie opera często wyprzedza swój czas. A przez to, że istnieje tu i teraz, a jej żywot jest krótszy, mniej trwały, nie wnika w krwiobieg kulturowy z taką siłą, z jaką mogłaby – albo powinna. *Czarodziejski flet* Freyera miał trzy przedstawienia w czerwcu 2006 roku, grane w jednym tygodniu, *Straszny dwór* Żuławskiego – niewiele więcej. O jakim potencjale możemy mówić, skoro zwykle mamy do czynienia z jednym, może dwoma setami przedstawień w repertuarze? Podobnie jest z nowymi operami: współczesne polskie opery z cyklu „Projekt P" schodzą z afisza po tygodniu grania, po trzech wystawieniach. *Qudsja Zaher* Pawła Szymańskiego – traktująca o problemie uchodźców – w symbolicznej i uniwersalizującej inscenizacji Eimuntasa Nekrošiusa wróciła do repertuaru Opery Narodowej bodajże raz po trzech premierowych spektaklach w 2013 roku. Jak te tytuły mają ujawniać swój potencjał?

Mam jeden problem z nowymi operami: z jednej strony odpowiadają na moją potrzebę nowej formy muzycznej i nowej tematyki, z drugiej brakuje im emocjonalnego ładunku, który mają klasyczne utwory. Z wielkich dziewiętnastowiecznych hitów pamiętamy arie, które śpiewamy, a nawet nucimy. Opery Gryki nie da się zanucić. Czy ten rodzaj hermetyczności nie jest pułapką dla współczesnej opery?

Teatry operowe zawsze będą stały klasyką, czyli osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym repertuarem. Powinnością młodych kompozytorów jest poszukiwanie nowych form muzycznych, ale teatr operowy ma to do siebie, że wchłania je bardzo powoli. Mam podobne obserwacje z najważniejszego festiwalu muzyki współczesnej w Polsce,

czyli Warszawskiej Jesieni. Od paru lat odnoszę wrażenie, że jeżeli w programie festiwalu pojawi się utwór z lat 70. albo 60., to choćby nie wiem ile było kompozycji najnowszych, i tak to on zostanie uznany za jedno z najważniejszych wydarzeń. Parę lat temu odbyła się edycja festiwalu poświęcona relacjom między muzyką a rzeczywistością. Niemiecki reżyser Heiner Goebbels przyjechał z bardzo dobrym muzycznym przedstawieniem, *Songs of Wars I Have Seen*, w którym instrumentalistki z London Sinfonietta oraz Orchestra of the Age of Enlightenment czytały na tle muzyki fragmenty wojennych wspomnień Gertrudy Stein. Ale traf chciał, że w tym samym roku postanowiono zaprezentować nigdy nieodtworzone na antenie radiowej słuchowisko Krzysztofa Pendereckiego *Brygada śmierci* z 1963 roku. To był utwór muzyczno-głosowy, oparty na wspomnieniach Leona Weliczkera, Żyda, który w 1943 roku był w Sonderkommando i palił zwłoki ofiar Holocaustu pod Lwowem. W 1964 roku odbył się jedyny odsłuch tego utworu w zamkniętym gronie z udziałem wielkich postaci polskiej kultury, m.in. Jarosława Iwaszkiewicza. Wszyscy uznali, że to nie może się ukazać ze względu na dosadność i brutalność. Utwór czekał na odtworzenie prawie pół wieku – do 2011 roku. I stał się największym wydarzeniem festiwalu.

Czy istnieją podobne, współczesne nam utwory, których nie można dzisiaj wykonać, bo przekraczają konwencje estetyczne lub obyczajowe?

Pewnie dziś już takich przypadków nie ma, bo żyjemy w świecie, w którym wszystko jest możliwe ze względów estetycznych i technologicznych. Dostępność muzyki jest bez porównania większa, wielu kompozytorów młodego pokolenia natychmiast wrzuca swoje utwory, w części lub w całości, do sieci. Być może gdyby Internet istniał w czasach Pendereckiego, nie musielibyśmy czekać na odtworzenie jego utworu tyle lat. Z drugiej strony dzięki rozwojowi technologii możemy słuchać elektronicznej muzyki z lat 60. czy 70. w nowym wydaniu. Na przykład na finał Warszawskiej Jesieni w 2014 roku wykonana została kompozycja Kazimierza Serockiego *Pianophonie* z lat 70., wykorzystująca ówczesne techniki przetwarzania dźwięków. Ten utwór oryginalnie został zagrany tylko raz, w 1979 roku, sprowadzenie z Niemiec urządzeń elektronicznych niezbędnych do jego wykonania było zbyt kosztowne. Po latach utwór Serockiego wziął na warsztat Kamil Kęska, reżyser dźwięku, i przy użyciu

technik komputerowych stworzył jego zapis na nowo. I to znowu był najlepszy utwór festiwalu.

To oznacza, że przyszłość już była. Dzisiaj uznajemy za nowoczesne coś, co wydarzyło się w latach 60.

Albo nawet dawniej. Kiedy Krzysztof Warlikowski w 2006 roku reżyserował w Operze Narodowej *Wozzecka* Albana Berga, miałem poczucie, że traktujemy tę operę z 1925 roku jak utwór współczesny. Na całym świecie odczuwamy dziś bardzo silny renesans muzyki z pierwszej połowy XX wieku. Staje się ona nowym kanonem repertuarowym, brzmi współcześnie, mimo że ma już sto lat. Taka sytuacja jest z Leošem Janáčkiem, wybitnym czeskim kompozytorem, który od dwudziestu lat zdobywa sobie teren w Europie. To samo stało się również z Karolem Szymanowskim, który napisał kilka oper, w tym jedną wybitną, czyli *Króla Rogera*. Nowe życie dał jej po latach Mariusz Treliński. Kasper Holten – dyrektor artystyczny opery Covent Garden, najważniejszej sceny operowej w Anglii – obejmując stanowisko, ogłosił, że jednym z pierwszych i najważniejszych tytułów, jaki chce zrealizować, jest właśnie *Król Roger*, ponieważ uważa to dzieło za ważne dla współczesnego rozumienia świata i człowieka.

Żyjącym kompozytorom nie jest łatwo wejść do kanonu, skoro trafiają do niego kompozytorzy dopiero sprzed kilku dekad. To się pewnie w jakiejś mierze udało Krzysztofowi Pendereckiemu na fali wielkich sukcesów jego kompozycji z lat 60. Ale śpiewacy do dzisiaj mówią o utworach Pendereckiego, że są kompletnie awokalne, co może usprawiedliwia lekką nadwagę artystów, o której mówiłeś, bo śpiewanie jest związane z gigantycznym wysiłkiem.

Wszystko, co mówisz, utwierdza mnie w przekonaniu, że opera z definicji jest instytucją szalenie zachowawczą, bo jeżeli trzeba osiemdziesięciu lat, żeby nowatorskie dzieło znalazło miejsce w repertuarze i nie było kwestionowane, to w porównaniu ze wszystkimi innymi dziedzinami sztuki opera rozwija się bardzo wolno. W teatrze dramatycznym zmiana kanonu odbywa się dużo szybciej, dramaty Mrożka, Różewicza, nie mówiąc o Gombrowiczu, są od dawna klasyką, mimo że od prapremier nie minęło pół wieku. Czym to jest spowodowane, czy to tkwi w samej

konserwatywnej strukturze opery, która jest monarchią absolutną i nie ma nic wspólnego ze współczesną demokratyczną instytucją?

Pewnie w dużej mierze jest to kwestia wykonawcza. Znam wybitnego polskiego śpiewaka, Jacka Laszczkowskiego, genialnego aktora. Rok temu śpiewał operę Krzysztofa Pendereckiego *Ubu Rex* w Operze Bałtyckiej w nowej inscenizacji Janusza Wiśniewskiego. Mówił o fizycznym bólu, jaki sprawiało mu zapamiętanie i wykonanie tej muzyki. Faktycznie wykształcił się taki model, że wielkie gwiazdy rzadko śpiewają muzykę współczesną. Piotr Beczała, największy obecnie tenor na świecie, śpiewa prawie wyłącznie repertuar tradycyjny, klasyczno-romantyczny, który po prostu nie zniszczy jego głosu. I to jest jedna z odpowiedzi na pytanie, dlaczego repertuar współczesny nie wchodzi do kanonu.

Czy opera w ogóle jest zdolna do redefinicji i stworzenia nowego języka, niezapożyczonego z popkultury czy teatru dramatycznego? Na czym mogłaby taka zmiana polegać?

Sytuacja w operze przypomina sytuację w filharmonii – trzon repertuaru to XVIII i XIX wiek, z wycieczkami głównie do pierwszych dekad XX wieku. Muzyka współczesna funkcjonuje w niszach festiwali, ma oczywiście swoich słuchaczy, niekoniecznie liczonych na palcach jednej ręki. Ale… Pamiętam, jak na gdyńskim Open’erze powtórzono projekt wymyślony przez Filipa Berkowicza i Michała Merczyńskiego, czyli spotkanie Krzysztofa Pendereckiego z Johnym Greenwoodem. Słuchacz był masowy, a kompozycje Pendereckiego z lat 60. – *Ofiarom Hiroszimy – tren* oraz *Polymorphia* – spotkały się z nie mniejszym zainteresowaniem niż wariacje na ich temat w wydaniu Greenwooda. Choć i tak myślę, że zmiana jest niemożliwa ze względu na finanse. Opera jest bardzo drogą zabawką, żaden intendent nie zaryzykuje wystawiania współczesnej muzyki, skoro masowy widz operowy chce słuchać *Traviaty*, *Toski* czy *Tristana i Izoldy*.

Nowe opery jednak powstają. Jedną z najgłośniejszych prapremier ostatnich lat była Burza Thomasa Adèsa. Aria Ariela w wykonaniu Cyndii Sieden to coś absolutnego. Myślałem, że to jest właśnie opera przyszłości, ale zmieniłem zdanie, kiedy zobaczyłem zapis wideo inscenizacji Roberta Lepage’a z nowojorskiej Metropolitan Opera. Do kosmicznej muzyki powstał strasznie konwencjonalny, by nie rzec staroświecki, teatr.

Pewnie tak, ale musimy mieć świadomość, w jakim domu operowym Lepage reżyserował to przedstawienie. Oglądałem na wideo inscenizację

z Royal Opera House w Londynie, która była nowocześniejsza. W MET mamy do czynienia z tradycyjnym teatrem operowym. MET musi się liczyć z widzem, który tak naprawdę ją utrzymuje, więc nie może sobie pozwolić na awangardowe propozycje teatralne nawet przy nowych propozycjach muzycznych.

A może powinno się zastąpić aktorów robotami? Może robotyka to jest coś, co otworzy operę, wyrwie ją ze skostniałej formy i uruchomi inne rejestry? W Massachusetts Institute of Technology realizowany jest program badawczy Opera przyszłości. Jego celem jest rozwijanie nowych technologii przetwarzania dźwięków i budowanie nowej rzeczywistości scenicznej. W ramach tego programu amerykański kompozytor Tod Machover skomponował operę Death and the powers, której akcja rozgrywa się, a jakże, w przyszłości. Bohaterem jest bogaty biznesmen i wynalazca, który pod koniec życia, aby uniknąć śmierci, przenosi swoją świadomość do systemu komputerowego.

W spektaklu wygląda to tak, że śpiewacy ukryci są w kulisach, a na scenie występują roboty, których ruchy zsynchronizowane zostały z transmitowanym dźwiękiem. Co myślisz o takim rozdzieleniu ciała i głosu?

Na pewno świat technologiczny daje dziś niebagatelne możliwości. Bywają festiwale poświęcone tylko takim dziełom i bardzo prężnie się rozwijają, choćby Tage für Neue Musik w Zurichu czy Musik der Zeit w Kolonii. Problem pojawia się w momencie, kiedy podczas wykonywania takiego opartego na elektronice i robotyce utworu zabraknie prądu albo skończy się łączność i trzeba przerwać koncert. Klasyczny teatr operowy ma instytucję tzw. covera, śpiewacy występujący w głównych partiach zawsze mają swoich dublerów. Rozmawiałem ostatnio z Arturem Rucińskim, barytonem, który dostał propozycję zastąpienia Placida Domingo. Był akurat na wakacjach i miał dwadzieścia minut na decyzję. Nie zastanawiał się i oczywiście pojechał. Bywają też przedstawienia, w których po scenie chodzi asystent reżysera, a śpiewak śpiewa z kanału, bo nie zdążył wejść w przedstawienie.

A wyobrażasz sobie sytuację, w której Placido Domingo śpiewa w warszawskiej operze poprzez Skype'a, nie ruszając się z domu?

To jest jakaś przyszłość i z chęcią zobaczyłbym coś takiego, ale jak mówiliśmy, opera jest skansenem muzealnym, jeżeli chodzi o warunki techniczne. Dziś już nawet muzea są nowocześniejsze pod kątem trybu pracy czy środków ekspozycji niż teatry operowe. Poza tym takie

połączenie transmisji głosu z wykonywaną na żywo muzyką byłoby strasznie trudne z powodu synchronizacji: nawet milisekundowa różnica będzie słyszalna.

Ale technika wkracza do teatru szeroką falą. W zeszłym roku byłem na warsztatach w Petersburgu. Pokazywano nam tam salę, którą mają do dyspozycji studenci reżyserii i aktorstwa tamtejszej szkoły teatralnej. Jest wypełniona pięćdziesięcioma kamerami i już odbywają się tam projekty, robione z myślą nie o tradycyjnej widowni, ale o odbiorcach w Internecie. Wymaga to innej techniki aktorskiej, aktor musi mieć świadomość, do której kamery ma grać. Myślę, że to jest przyszłość – tak samo jak przyszłością może być zrobienie animowanego filmu operowego.

A co z transmisjami live z największych teatrów operowych? Premiery z Metropolitan Opera można regularnie oglądać w kinach na całym świecie w jakości HD, z przestrzennym dźwiękiem. Czy żywej operze wyrasta cyfrowa konkurencja?

Transmisje operowe w tej formie i intensywności wymyślił Peter Gelb, dyrektor generalny MET, który wprowadził nowe metody zarządzania i agresywny marketing. Podobne rzeczy robi też Teatr Maryjski z Petersburga. Łączy się tu kilka rzeczy. Jedna to chęć zdobycia nowego widza. Publiczność operowa na całym świecie jest raczej starsza niż młodsza. Transmisje operowe to pomysł na dotarcie do młodej widowni – tej wychowanej na kinie, teledysku. Druga rzecz to chęć zbudowania marki rozpoznawalnej na świecie. Żyjemy w kulturze obrazkowej, obraz jest tym, co nas przyciąga. Transmitowane spektakle przykuwają uwagę obrazem, bo siedząc na widowni, nie widzimy tych wszystkich emocji na twarzach śpiewaków, które jest w stanie zbliżyć kamera. A jednocześnie dobry dźwięk – bo te największe teatry dysponują świetnymi systemami akustycznymi.

Ale wyjście do masowej widowni ma swoją cenę. MET wycofał się z planów transmisji opery Śmierć Klinghoffera po zarzutach, że propaguje terroryzm i antysemityzm.

Tu pewnie większe znaczenie miała poprawność polityczna Amerykanów, brak skłonności do wzniecenia pożaru i globalnej debaty poprzez operę. Być może także swoje dołożyła publiczność – albo przynajmniej jej część – stanowiąca wpływowe lobby w amerykańskim teatrze operowym.

Transmisje zastąpią żywe przedstawienia?

Nie, bo przyjemność słuchania śpiewaka – i orkiestry – na żywo nie minie. Poza tym blichtr opery jest niezniszczalny, każdy go zresztą rozumie inaczej. Pamiętam swoje zdziwienie tym, że na premierze *Fedry* Henzego w Staatsoper w Berlinie – a to wielki dom operowy – młodzi widzowie nie zostawiali płaszczy i kurtek w szatni, bo się za nią płaci. Ale z drugiej strony nie zapomnę, kiedy na letnim festiwalu w Bregencji publiczność przed premierą *Kupca weneckiego* Andrzeja Czajkowskiego zebrała się w licznych restauracjach rozsianych wokół Festspielhausu na godzinę, półtorej, przed rozpoczęciem spektaklu, by we frakach i wieczorowych sukniach wypić kieliszek prosecco, nim zasiądzie na widowni i posłucha niełatwej muzyki polskiego kompozytora, pisanej w latach 60.

Wchodzenie na spektakl operowy z kurtkami to chyba nie jest dowód na wieczny blichtr opery, tylko przeciwnie – na luz współczesnej widowni, która ignoruje konwenanse. Opera się demokratyzuje?

Teatr operowy dzięki twórczej obecności w nim artystów teatru, filmu i sztuk wizualnych ma silnie zdemokratyzowaną widownię. I wśród kilku tysięcy widzów premierowych spektakli zawsze znajdą się ci, którzy są tam dla lansu, ci, którzy nie wyobrażają sobie bez niej życia, ci, którzy traktują ją jako konieczną rozrywkę wyższego rzędu, ci, którzy szukają w niej krytycznego potencjału, ci, którzy siedzą na widowni z partyturą na kolanach, i ci, którzy zamykają oczy i słuchają tylko muzyki.

Sygnałem zmian są debaty wokół przedstawień operowych, które tworzą krytyczny ferment. W sezonie 2009 /2010 robiliśmy w warszawskiej operze dyskusje, organizowane przez „Dwutygodnik” i Polskie Radio pod hasłem „Kontrowersje”. Poruszano takie tematy jak m.in. *opera politica*, *opera futura*, *queer opera*. Nie zapomnę, kiedy podczas tej ostatniej prowadzący dyskusję Bogusław Deptuła twórczo kłócił się z jedną z osób z widowni – traf chciał, że był to obecny prezydent Słupska, Robert Biedroń – a wszystkiemu przysłuchiwało się ponad sto osób w sali prób orkiestry w podziemiach teatru. Może czas najwyższy stworzyć operę w Słupsku?

Dla części słuchaczy chodzenie na spektakle operowe oznacza wciąż przynależność do elity, wiąże się z pewnym prestiżem. W wielu miastach, w których nie było tradycji operowej, powstają nowe budynki operowe. Przykładem jest Opera Podlaska w Białymstoku, instytucja, która realizuje regionalne ambicje artystyczne i ma misję kulturotwórczą. Trudno ją nazwać operą w pełnym znaczeniu tego słowa, bo nie ma

tam zespołu śpiewaków, produkcje są impresaryjne, a repertuar eklektyczny. Obok oper można tam zobaczyć także koncerty pop i musicale. Gigantyczny Teatr Muzyczny zbudował sobie także Lublin. Jak się odnosisz do takich lokalnych projektów?

Wszystko zależy od programu i od jakości. Wolałbym, aby takie instytucje powstawały dla sztuki, nie tylko dla prestiżu. Polska ma w ogóle słabe tradycje operowe. Mamy Moniuszkę i Szymanowskiego, odzyskanego od piętnastu lat. I tyle. Operę przywieźli nam Włosi w XVIII wieku, ale z powodu zmian politycznych i zaborów ten gatunek nie mógł się osadzić. Pamiętajmy, że polską operą narodową jest historia dwóch mężczyzn, którzy boją się zegara.

Może to dobrze, że nie mamy własnej tradycji operowej? Więcej nam wolno, nie jesteśmy obciążeni bagażem przeszłości. Dlatego mogą powstawać takie eksperymenty jak opera Wieża artystki wizualnej Karoliny Breguły, która miała premierę w jednym z bloków w Warszawie. Jej tematem jest modernizm: rzecz dzieje się w przyszłości, bohaterami są mieszkańcy bloku, którzy podejmują utopijną próbę zbudowania wieży z cukru. Reminiscencje z realnego socjalizmu spotykają się z analizą modernistycznej architektury widzianej z punktu widzenia jej użytkowników. Muzykę skomponowała Ela Orleans, polska kompozytorka mieszkająca w Glasgow i zajmująca się muzyką elektroniczną. Już sam fakt użycia konwencji opery do opowiedzenia takiego tematu był dla mnie intrygujący, a do tego jeszcze możliwość zobaczenia opery na klatce schodowej – tak sobie wyobrażam przyszłość opery.

Coś w tym jest, tylko że ja mam problem z tym spektaklem. Gdybyśmy mieli do czynienia z wybitną muzyką, to bylibyśmy w domu, tymczasem był to świetny pomysł realizacyjny, w którym muzyka była najsłabszym ogniwem. To może jest odpowiedź na pytanie, dlaczego nie mamy współczesnego Rossiniego; Mozart stworzył kilkadziesiąt dzieł operowych, pisał opery w miesiąc. Uwerturę do *Wesela Figara* napisał w noc przed prawykonaniem. Dziś kompozytor pisze jedną operę przez całe życie. Jest to niestety związane z budżetem, bo wystawić operę współczesną jest bardzo trudno. Dochodzą prawa do nut, gigantyczne tantiemy, toteż teatrów bardzo często na to nie stać. Opera nie jest tanią inwestycją. Klasyczne pozycje – Mozart, Verdi, Wagner, Puccini – to około setka osób na scenie, czasem ponad setka w kanale orkiestrowym, nie mówiąc o wszystkich pracownikach technicznych, którzy przesuwają scenografię, ubierają śpiewaków i chór, malują, czeszą – czyli pomagają zaistnieć całemu

scenicznemu światu. To w sumie kilkaset osób. A przecież po drodze są jeszcze korepetytorzy, pianiści, którzy pomagają prowadzić pierwsze próby, cała masa asystentów – dyrygenta, reżysera, choreografa, scenografa, kostiumografa… To nie może być tanie.

Czy dlatego kompozytorzy współczesni piszą tak mało, a opery są wykonywane raz albo dwa razy i później nie są wznawiane? Taniej jest wystawiać klasykę, bo za nią nie płaci się tantiemów? Jakie są tego konsekwencje dla rozwoju opery – brak nowych dzieł, oparcie na historycznym repertuarze?

Nowy tytuł teatralny w średniej wielkości teatrze dramatycznym wymaga co wieczór około trzystu osób na widowni. Opera zawsze liczona jest w tysiącach. Przypomina mi się słynne przedstawienie *Księcia niezłomnego* Jerzego Grotowskiego, które jednorazowo mogło zobaczyć trzydziestu pięciu widzów. Niejeden teatr operowy na świecie ma wymagania sto razy większe co do liczby krzeseł na widowni. Opera współczesna w kwestii produkcji to kolejne pozycje w budżecie: wydawca nut, który dostarczy (a wcześniej stworzy) głosy dla poszczególnych instrumentów, kopista albo ktoś, kto przepisze partyturę pisaną przez kompozytora ręcznie w komputer, autor libretta (który na przykład napisał je na podstawie współczesnej powieści)… Wreszcie żyjący kompozytor, który na przykład nie zgodzi się z koncepcją reżysera, a jeśli ma do tego prawo, zablokuje nową – już uruchomioną – produkcję.

Być może przyszłością jest to, co robi Paweł Mykietyn z *Czarodziejską górą* według Thomasa Manna. Nie ma orkiestry, są tylko śpiewacy z mikroportami. Wszystkie dźwięki – jeśli nawet wymagały nagrania przez tradycyjne instrumenty – w trakcie wykonania pochodzą z komputera. A dyrygent w tej sytuacji jest bardziej metronomem niż kimś, kto interpretuje dzieło.

Jesteśmy skazani na klasykę?

Tak, i ja się z tego nawet cieszę. Nie przekreślam oczywiście wielkości muzyki Thomasa Adèsa, ale w filharmoniach na co dzień też spotykamy się częściej z Mozartem, Beethovenem czy Brahmsem niż z nowymi kompozytorami. Pewne utwory pozostają nieśmiertelne. Jest taka scena w filmie *Philadelphia*, w której główny bohater, chory na AIDS prawnik (gra go Tom Hanks), próbuje przybliżyć swój świat adwokatowi, granemu przez Denzela Washingtona. Puszcza mu arię *La mamma morta* z opery

Andrea Chénier Umberto Giordano i opowiada o tej muzyce. W pewnej chwili pyta go: „Czy ty lubisz operę?”, a Denzel Washington drapie się po wąsach i mówi: „Nie, to w ogóle nie mój świat”. No i po chwili serce mu pęka i widać po nim, że następnego wieczoru najprawdopodobniej sam pójdzie do opery. Bo opera to wzruszenie i piękno, a w arii *La mamma morta* mamy do czynienia z czystym wzruszeniem.

3

ZAGRAMY W ŻYCIE

ARTUR GANSZYNIEC

Gry będą rozwijać się podobnie jak kino, które od czarno-białych krótkich filmików opowiadających proste historie doszło do dzieł wyrafinowanych artystycznie i technologicznie. Nie sądzę jednak, żeby mogły zastąpić książkę czy film.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Projektant gier komputerowych to zupełnie nowy zawód. Jeszcze dwadzieścia lat temu trudno byłoby przypuszczać, że w Polsce ktoś będzie się z tego utrzymywał. Jak pan trafił do tej branży?**

ARTUR GANSZYNIEC: Rzeczywiście, dopiero teraz zaczynają się pojawiać osoby, które mają wykształcenie w tym kierunku. Dla mnie to było przez wiele lat hobby, dopiero od ośmiu lat zajmuję się tym zawodowo. Miałem okazję pracować przy dużych produkcjach, jak seria „Wiedźmin", obecnie projektuję gry na urządzenia mobilne. Ta branża dopiero powstaje, ale już jest dosyć silna; w Polsce istnieje około dwieście zespołów zajmujących się tworzeniem gier.

Pamięta pan swoją pierwszą grę komputerową?

Nie pamiętam dokładnie, co to było. W tamtych czasach gry wgrywało się z kaset magnetofonowych na Atari u kolegi.

Moją pierwszą grą wideo było Space Invaders, grałem w nią na automacie na wakacjach gdzieś nad morzem.Przepuściłem całe kieszonkowe. Potem na studiach dorwałem się do prostego peceta z czarno-białym monitorem, na którym była gra Prince of Persia. To była druga połowa lat 80. Grałem całą noc. Co takiego jest w grze komputerowej, co sprawia, że nie można się od niej oderwać?

Na to składa się parę rzeczy. Po pierwsze w grze jest zwykle element wyzwania; to medium, które odbiera się bardzo aktywnie. Kiedy ktoś sięga po grę, chce włożyć w to więcej wysiłku niż w przypadku książki czy filmu. Musimy odpowiednio zareagować, a gra nas za to nagradza, dotyka tych obszarów mózgu, które odpowiadają za naszą przyjemność. Coraz

więcej gier przypomina dobrze skonstruowany serial, w którym czeka się na kolejny odcinek. Niektóre gry wyglądają z kolei jak całe światy, można w nich uprawiać wirtualną turystykę. Bardzo popularne są serie gier wojennych, jak *Call of Duty* czy *Medal of Honour*, które są tak naprawdę odpowiednikiem hollywoodzkich blockbusterów: proste w obsłudze i wyrafinowane wizualnie. Gry odpowiadają na bardzo wiele różnych potrzeb.

Czy odzwierciedlają aktualny układ geopolityczny?

Trochę tak. Oczywiście czasami jest to bardzo naciągane: istnieją gry, w których broni się Stanów Zjednoczonych przed inwazją Korei Północnej oraz złych kosmitów, ale mechanizmy są bardzo podobne do tych hollywoodzkich. Ciekawe, że pojawia się coraz więcej odniesień do znanych dzieł filmowych, np. dosłowne cytaty z *Czasu apokalipsy* albo ze sceny lądowania w Normandii z *Szeregowca Ryana*.

Call of Duty i Medal of Honour przedstawiają prosty, jednowymiarowy obraz świata, z wyraźnie zarysowanym pozytywnym bohaterem i jego negatywnym przeciwnikiem, którego trzeba pokonać. Czy zdarzają się bardziej wyrafinowane gry o zacięciu politycznym?

Tak, na przykład gra *Dokumenty, proszę*, która jest symulatorem przejścia granicznego w totalitarnym państwie. Gra się celnikiem, który musi zdecydować, czy ktoś może przejść przez granicę. Trzeba zmierzyć się z bardzo konkretnymi problemami. Można albo wykonywać rozkazy totalitarnego państwa, albo zachowywać się zgodnie z własnymi zasadami.

A co jest nagradzane w tej grze? Pryncypialność czy ludzkie odruchy?

Jest bardzo wiele możliwych zakończeń. Póki co, ponieważ niewystarczająco szybko podbijałem dokumenty, wszystkie moje historie kończyły się tym, że mojego bohatera zesłano z powrotem do gułagu. To akurat jest gra, która unika taniej moralistyki. Przeważnie jednak gry promują raczej proste historie.

Gry to najbardziej dynamicznie rozwijająca się dziedzina rozrywki. Ich budżety dorównują budżetom kasowych filmów, w projektowaniu i produkcji biorą udział wybitni scenarzyści, artyści wizualni, designerzy, znani aktorzy. Jednocześnie obserwujemy nobilitację gier; gry trafiają do muzeów i galerii, artyści wizualni tworzą dzieła nawiązujące do wczesnych gier wideo, na uniwersytetach coraz

popularniejszym kierunkiem jest ludologia, czyli teoria gier. Co wpływa na zwiększone zainteresowanie grami?

Po pierwsze – pieniądze; przemysł gier zarabia więcej niż przemysł filmowy i przemysł muzyczny. Rekordy wpływów w pierwszym tygodniu od premiery należą właśnie do gier. Oczywiście mówimy o grach, których stworzenie pochłania sto milionów dolarów, a nad ich konstrukcją pracuje np. osiemset osób. Producenci takich gier są w stanie zatrudnić gwiazdy: Willema Dafoe czy Ellen Page i na podstawie ich wyglądu tworzyć awatary. Drugi powód jest generacyjny: dorastają ludzie, którzy wychowali się na grach i granie na komputerze jest dla nich równie naturalne, jak dla mojego pokolenia kopanie piłki. Gry stały się naturalną częścią kultury popularnej. Mogliśmy się o tym przekonać, oglądając serial *House of Cards*, w której demoniczny polityk, grany przez Kevina Spacey, wraca do domu, odpala Play Station i zaczyna sobie grać. Skoro może to zrobić poważny bohater poważnego serialu, to znaczy, że gry nie są już postrzegane jako rozrywka dla nastolatków.

A może popularność gier wiąże się z przebudową całej współczesnej kultury, w której tracą na znaczeniu jednokierunkowe media, takie jak telewizja, a zyskują interaktywne? W grze nie ma jednej narzuconej wersji świata, scenariuszy jest tyle, ilu graczy.

Na pewno tak jest w przypadku serii „Wiedźmin”, której jestem współautorem. To gra oparta na prozie Andrzeja Sapkowskiego, przedłużenie historii o Geralcie z Rivii, osadzone w tym samym świecie. Z założenia gra ma wiele różnych zakończeń. Z pozoru drobna decyzja może kilka aktów później doprowadzić do nieoczekiwanych rezultatów, co doceniają gracze na całym świecie. Kreujemy swoją historię spośród wielu możliwych. Gry dają odpowiedź na pytanie „co by było, gdyby…”. Oczywiście to jest zawsze pewna gra pomiędzy graczem a projektantem. Wszystkie decyzje muszą pochodzić z palety możliwości dostępnych dla danej postaci w danym momencie, w dodatku muszą być psychologicznie wiarygodne. Ale głównie chodzi o to, aby miały wpływ na bieg wydarzeń.

Element interaktywności, decydowanie, jaki kształt przybierze nasza historia, w dużej mierze odzwierciedla dzisiejsze pojmowanie świata. Gry to medium bardzo

demokratyczne, w którym każdy ma prawo głosu. Nie jest tylko biernym odbiorcą, który otrzymuje gotowe danie na talerzu.

To jest trochę tak jak z mediami społecznościowymi, w których ludzie krzyczą: „Hej, popatrzcie na mnie, jestem właśnie takim człowiekiem”.

Gra się zazwyczaj w pojedynkę, ale istnieją też gry online, w których gracze mogą spotykać się jako postaci w sztucznym świecie. Czy za tym spotkaniem idzie jakaś realna więź, czy to jest coś zupełnie wirtualnego?

Wspólne przeżycia są jak najbardziej realne. To tak, jakby wybrać się razem na kajaki; gracze opowiadają o przeżytych historiach tak, jakby wydarzyły się naprawdę, jakby gdzieś wspólnie byli. Ludziom podoba się, że bez żadnych konsekwencji mogą sprawdzić, co by się stało, gdyby wylądowali w ekstremalnej sytuacji.

Na ile prawdziwy jest stereotyp, że gry wzmacniają agresję i uczą przemocy?

Żadne badania tego nie potwierdzają. Natomiast prawdą jest, że gry mówią o nas coś, czego czasami nie chcielibyśmy wiedzieć, pokazują, że w sytuacjach ekstremalnych moglibyśmy się zachować nie tak szlachetnie albo odważnie, jak byśmy chcieli.

Są też przykłady pozytywne: gry oparte na współdziałaniu, chociażby *Minecraft*. Całe światy powstają w nich tylko dlatego, że gracze zorganizowali się i je założyli, poświęcając na to wiele godzin. Powstaje alternatywny świat, funkcjonujący praktycznie tak jak nasz. To przypomina eksperyment socjologiczny.

Mówi pan o ludziach, którzy zamiast pojechać na kajaki albo budować jakieś wspólne przedsięwzięcie, robią to w rzeczywistości wirtualnej i nie odrywają się przez wiele godzin od ekranu. Czy gra nie izoluje od rzeczywistości?

Nie, granie w grę z ekstremalnymi przygodami nie wyklucza przecież udziału w realnych wyprawach. Jeśli podoba mi się jakaś książka, to też się od niej nie odrywam, dopóki jej nie przeczytam.

A jak długo grał pan bez przerwy?

Przejście gry *Heavy Rain* zajmuje około ośmiu godzin, zrobiłem to za jednym posiedzeniem. Faktem jest, że zwykle gry są trochę dłuższe niż filmy, chociaż tak naprawdę nie są przeznaczone do tego, żeby siedzieć przy nich non stop.

Coraz więcej młodej widowni odchodzi od oglądania programu telewizyjnego i wybiera właśnie gry. Czy gry staną się łącznikiem pomiędzy kinem, telewizją, sportem, literaturą i w jakimś sensie zastąpią te dziedziny kultury i rozrywki?

Ten, kto znajdzie odpowiedź na to pytanie, najprawdopodobniej zarobi bardzo dużo pieniędzy. Ale nie wydaje mi się, żeby gry mogły coś zastąpić. Mimo rozwoju Internetu i hybrydalnych form rozrywki nadal mamy literaturę, muzykę, kino, wciąż funkcjonuje opera. Gry będą wchodzić w dialog z innymi gatunkami, ale ich nie wyprą.

Tylko że nasz czas wolny jest ograniczony. Przejście całej gry, które zajmuje osiem godzin, wyklucza przeczytanie w tym czasie książki, obejrzenie filmu albo wyjście do teatru. Czy atrakcyjne gry z ogromnymi budżetami i świetną promocją jednak nie zdominują kultury?

Nie sądzę. Można domniemywać, że gry będą rozwijać się podobnie jak kino, które od czarno-białych krótkich filmików opowiadających proste historie doszło do dzieł wyrafinowanych artystycznie i technologicznie. Nie sądzę jednak, żeby mogły zastąpić książkę czy film. Trzeba pamiętać, że gry to medium wymagające pewnych umiejętności, nie każdy potrafi przejść grę do końca. Średnio tylko dwadzieścia procent użytkowników gier przechodzi grę w całości.

W jaką stronę może potoczyć się rozwój gier? Będą bardziej zindywidualizowane, jeszcze bardziej interaktywne, w większym stopniu realistyczne, czy przeciwnie – rozgrywać się będą w fikcyjnych światach?

Jestem bardzo ciekaw, co zaproponuje nowe pokolenie. Gry są teraz na etapie Dzikiego Zachodu, jeśli chodzi o projektowanie. Nie wiadomo jeszcze, jakie są ich możliwości. Na przykład bardzo trudno jest przedstawiać w grach subtelne emocje, głównie dlatego, że sama rozgrywka mocno podbija poziom adrenaliny. Gorzej też działa pamięć, dlatego po ciężkich sekwencjach w scenariuszach gier następuje zazwyczaj moment wyciszenia, w którym prezentujemy graczowi jakieś istotne informacje pozwalające kontynuować rozgrywkę.

Czyli w grze póki co nie można przeżyć takiego wzruszenia, jakie daje na przykład kino psychologiczne?

To jest jeden ze świętych graali projektantów gier: jak stworzyć grę, w której sensowna historia powstanie wyłącznie w wyniku działań graczy, albo jak zrobić grę, która jest poruszająca emocjonalnie. Silne emocje, jak

strach, złość, ekscytacja – one się pojawiają, brakuje tych bardziej złożonych.

Warto pamiętać, że dzisiaj bardzo często mamy do czynienia z produktem, który wychodzi w kilku mediach naraz: jako film, komiks na podstawie tego filmu, książka, gra, która opowiada o tym, co się dzieje przed lub po akcji, krótki film animowany stanowiący intro do gry. Z pewnością znajdą się odbiorcy, którzy sięgną po wszystkie te media.

Rysują się więc dwa modele: z jednej strony gry totalne, które inkorporują bardzo różne dziedziny sztuki, łącząc je w coś nowego, a z drugiej strony jedna historia, opowiadana jednocześnie w wielu mediach. Który z nich wygra?

Wydaje mi się, że oba modele będą się rozwijać równolegle. Są historie i przekazy, które da się opowiedzieć tylko w grze. Przykładem jest eksperymentalna gra *Graveyard*, czyli *Cmentarz*, która bawi się z konwencją śmierci w grach. Jak wiadomo, w grach można wielokrotnie ginąć i wracać do życia. W tej grze bohaterką jest staruszka, która przychodzi na cmentarz. Można nią tylko iść do przodu, staruszka siada na ławeczce, wspomina swoich przyjaciół i potem z tego cmentarza wychodzi. W pełnej wersji istnieje losowa szansa, że ona, siedząc na tej ławeczce, umrze, i kiedy gracz włączy grę ponownie, jej już tam nie będzie. To nawet nie jest gra, ale pewne doświadczenie, wykorzystujące język charakterystyczny dla świata gier. Ten przykład pokazuje, że gry szukają swojego własnego sposobu ekspresji, co chyba znaczy, że zaczynają powolutku dojrzewać.

Skoro dotknęliśmy kwestii wieku, chciałbym zapytać, jak dojrzewanie generacji wychowanej na grach będzie wpływało na nowe gry. Jeszcze niedawno średni wiek gracza wynosił około trzydziestu lat, teraz są już gracze czterdziestoletni i starsi. Wyobrażam sobie, że ich rozrywki nie polegają tylko na strzelaniu do potworów. Czy gry nadążają za zmianą generacyjną?

Im starsi będą ludzie robiący gry, tym dojrzalsze będą historie. Zwykle opowiadasz o rzeczach, które są dla ciebie istotne, które akurat przeżywasz. Ostatnio pojawiło się sporo gier, które opowiadają o relacji rodzica z dzieckiem. To właśnie efekt zmiany pokoleniowej: gry zaczynają robić ludzie, którzy założyli rodziny i sami mają dzieci. Jest już coraz więcej gier, które świadomie łamią konwencję i szukają sposobu na opowiedzenie coraz głębszej historii albo wzbudzenie emocji. Można tu wspomnieć

opowiadającą o losach cywila w czasie wojny *This War of Mine* czy *Wiedźmina 3*, który z taktem i w poruszający sposób wprowadza bardzo poważne tematy.

To przypomina pierwsze próby z kinem eksperymentalnym, czasami szokującym, czasami nieudolnym, czasami śmiesznym, ale czasami uderzającym w głębszą nutę. Przypuszczam, że będzie więcej takich eksperymentów. Wkrótce będzie można wyróżnić bardzo wiele gatunków wśród gier i każdy z nich będzie miał swoją konwencję, swoją grupę docelową i swój sposób przetrwania na rynku.

Jakim wyzwaniem jest dla pana jako dla projektanta starzenie się graczy? Ma pan pomysł na grę dla seniora?

Na razie nie myślałem o tym. Jako projektanta interesują mnie kwestie bardziej techniczne: w jaki sposób opowiadać historie, gdzie jest moment styku między autorem a graczem, jak połączyć sposób rozgrywki z opowiadaną historią. Chociaż teraz, projektując gry, zastanawiamy się na przykład, jak zrobić taką, która będzie dobrą rozrywką dla dzieci i rodziców, bierzemy więc pod uwagę różny wiek graczy. To powoduje, że język komunikacji staje się coraz prostszy.

Wielkim marzeniem futurologicznym jest rzeczywistość wirtualna, która będzie do tego stopnia prawdziwa, aby człowiek mógł poczuć się w wirtualnym świecie jak w realnym. Ta wizja zaczyna się spełniać na naszych oczach: Google wypuścił swoje okulary, które pozwalają być jednocześnie w świecie rzeczywistym i wirtualnym, są hologramy i projekcje 5D. Kiedy powstaną gry, które będziemy mogli odbierać wszystkimi zmysłami?

Wszystkimi zmysłami może nie, ale już pracuje się nad tym, żeby gracz mógł odnaleźć się w świecie gry za pomocą okularów do wirtualnej rzeczywistości. Mają one postać zakładanych się na oczy małych ekranów pokazujących trójwymiarową projekcję. Kręcąc głową, gracz porusza się wewnątrz świata gry. Te okulary nie trafiły jeszcze do publicznej sprzedaży, ale już przeprowadza się z nimi bardzo ciekawe eksperymenty.

A co z grami dokumentalnymi ? Non-fiction jest bardzo silnym nurtem w dzisiejszej kulturze, mocno konkuruje z fikcją. Czy myśli pan, że to może być przyszłość gier – gry oparte na prawdziwych scenariuszach?

Nie spotkałem się jeszcze z grami dokumentalnymi, widziałem za to wiele opartych na wydarzeniach historycznych.

Czy można w nich modyfikować historię? Może pan sobie na przykład wyobrazić grę o powstaniu warszawskim, w której powstańcy wygrywają?

Powstała już gra, która na tym bazowała, i była absolutnie fatalna. Wielokrotnie rozmawialiśmy z kolegami na ten temat; co można byłoby zrobić z tematem powstania, gdyby nagle pojawił się ktoś z ogromnym budżetem. Można byłoby na przykład pokazać, jak wtedy wyglądała Warszawa, co czuli ludzie, jakie decyzje musieli podejmować, tylko że z drugiej strony to musiałby być ciekawy produkt, a nie kolejna gra o strzelaniu do Niemców. Oczywiście jest wiele wydarzeń historycznych, które mogłyby stać się tematem gry, mam na myśli nie tylko historie batalistyczne, ale na przykład zwykłe życie w czasach okupacji. Na pewno taka gra miałaby olbrzymi walor edukacyjny, mogłaby pokazać, że historia nie jest czarno-biała. Ale zrobienie czegoś takiego nie jest prostą rzeczą.

A nad czym pracuje pan teraz?

Nad zupełnie innymi grami, np. detektywistyczno-zagadkowo-logicznymi na telefony komórkowe. Pracuję w firmie, która zajmuje się tego typu rzeczami.

To bardzo ciekawa i szybko zmieniająca się branża, w której gry są bardziej usługami niż produktami. Bardzo demokratyczna, wśród odbiorców są ludzie w każdym wieku i z przeróżnych krajów świata. Z jednej strony promuje to gry proste, czytelne niezależnie od kręgu kulturowego, z drugiej – pozwala znaleźć sobie praktycznie dowolną niszę. Szukanie odpowiedzi na pytanie, ilu osobom na świecie spodoba się twój pomysł i jak go im sprzedać, jest bardzo ekscytujące.

Jaką grę chciałby pan stworzyć w przyszłości?

Byłaby to gra z fabułą, która może rozwinąć się na bardzo wiele sposobów, nie tylko wskutek prostych decyzji gracza, ale w wyniku jego zachowań, tego, dokąd się uda, co zrobi. Chodzi o taki świat, w którym byłoby możliwych wiele historii składających się na jedną opowieść i jeden konkretny temat. Chciałbym sprawdzić, czy taki model jest możliwy do wykonania.

Gra, w której następstwo wydarzeń nie jest rezultatem naciśnięcia guzika, tylko tego, co gracz zrobi, dokąd pójdzie, w jakim kontekście się znajdzie… Myślę, że znam taką

grę. Ta gra już istnieje i nazywa się życie. Czyli tak naprawdę chce pan zagrać w życie?

Wygląda na to, że tak.

4

BĘDZIEMY MYŚLEĆ OBRAZAMI

SZYMON HOLCMAN

Żyjemy w czasach kultury obrazkowej, chociaż tego określenia używa się zamiennie z cywilizacją śmierci. Bardzo niesłusznie, bo z obrazków możemy wyciągnąć równie wiele co z treści zapisanej literami. Wszystkie te infografiki w Internecie, w gazetach są bardzo potrzebne. Żyjemy w szybkich czasach, musimy szybko pozyskiwać informacje i je przetwarzać. Komiks na to pozwala.

ROMAN PAWŁOWSKI**: Kiedy ktoś chce powiedzieć, że przedstawienie w teatrze jest niedobre, mówi, że jest komiksowe. Komiksowość stała się synonimem uproszczeń, braku psychologii, głębi. Jak pan, jako specjalista od komiksów, czuje się, słysząc takie zarzuty?**

SZYMON HOLCMAN: To jest taka recenzencka klisza, którą stosują nie tylko krytycy teatralni, ale też filmowi. Kiedy coś jest uproszczone, schematyczne, sięgają po termin „komiksowe". Zaproponowałem kiedyś w rewanżu, aby stosować wymienne określenia typu „tak śmieszne jak polska komedia romantyczna", „tak dobry jak gra polskich aktorów w operach mydlanych". Negatywnych porównań można wymyślić całą masę i one nie muszą dotyczyć tylko komiksu. Jest to wyraz pewnego lenistwa intelektualnego, nic więcej.

Odczarujmy więc tę kliszę.

Komiks jest płaski tylko w sensie dosłownym, bo jest dwuwymiarowy. Ale odcieni ma tyle co teatr, literatura czy film. Tak jak w każdej dziedzinie sztuki – są komiksy dobre i złe, schematyczne i oryginalne, innowacyjne, nietypowe. Na przykład amerykańskie opowieści komiksowe o superbohaterach z lat 50. i 60. były kiepską literaturą, uproszczonymi historiami dla nastoletniej publiczności. Ale z drugiej strony czy można czynić zarzut z tego, że były przeznaczone akurat dla takiego rodzaju odbiorcy?

Moje doświadczenia z komiksem zaczęły się właśnie od tych prostych amerykańskich komiksów kupowanych w antykwariacie, potem były Tytusy i Kapitan Żbik. Pierwszy poważniejszy komiks to był Thorgal i potem długa przerwa aż do momentu, kiedy już w dorosłym życiu przeczytałem komiks Arta Spiegelmana Maus. To była moja inicjacja. Czy to jest typowa droga poznawania komiksu?

To jest bardzo typowa komiksowa biografia w Polsce. Moje i trochę starsze pokolenie zaczynało od „świętej trójcy", czyli *Tytusa, Romka i A'Tomka*, *Kajka i Kokosza* i komiksów Tadeusza Baranowskiego. Odrobinę bardziej zaawansowani wymieniają jeszcze *Jonka, Jonkę i Kleksa* Szarloty Pawel. Do tego *Żbik* oczywiście. To był taki komiksowy elementarz, który przerobił każdy urodzony w latach 70. i 80. Wszyscy wtedy zachwycali się komiksami, bo były kolorowe, odbiegały od tego, co widziało się w czarno-białych telewizorach. Nie było jeszcze gier wideo, które pojawiły się masowo dopiero w drugiej połowie lat 80. razem z popularnymi komputerami, Spectrum, Atari czy Commodore. Komiks nie miał wtedy konkurencji na polu rozrywki. Ja sam mam kadry z komiksów z dzieciństwa wypalone gdzieś w korze mózgowej i one mnie nie opuszczają.

Wszystkim, którzy przeżyli tę komiksową biografię i twierdzą, że nie czytają komiksów, bo są to błahe opowiastki dla dzieci, niepoważne i niemające żadnego ciężaru intelektualnego, polecam powrót do tych serii dzisiaj. Bardzo łatwo dostrzec, co było dobre, a co złe. *Żbik* jest niewiarygodnie złym komiksem, fatalnie napisanym, z koszmarnymi dialogami, aczkolwiek charakteryzuje się pewną niezaprzeczalną dynamiką kadrów i kolorystyką. To było ekscytujące, mało kto zwracał uwagę na warstwę fabularną. *Tytus, Romek i A'Tomek* ma momenty słabsze i lepsze, natomiast całościowo jest poważną propozycją i dalej bawi. Rozwiązania fabularne zastosowane przez Papcia Chmiela są bardzo ciekawe. Polscy scenarzyści mogliby odrobić parę lekcji, czytając ten komiks.

Tylko ten edukacyjny sos, w którym wszystko jest pogrążone…

Ten sos indoktrynacji komunistycznej w *Tytusie, Romku i A'Tomku* czy *Żbiku* dzisiaj możemy czytać tak samo, jak czytamy w filmach Stanisława Barei, jako pewien rodzaj żartu, pastiszu i czegoś, co jest świadectwem zamierzchłej już epoki. Natomiast *Kajko i Kokosz* jest absolutnym fenomenem komiksowym. To świetnie napisany, świetnie narysowany, dowcipny, inteligentny komiks, który mogą dzisiaj czytać dorośli i dzieci

bez szkód dla ich rozwoju intelektualnego. Te rzeczy można spokojnie ściągnąć z półki, jeśli ktoś je zachował w domu, i wrócić do nich. Wizerunek komiksu jako infantylnej literatury dla dzieci z czasów PRL-u jest kliszą i błędem poznawczym, ale też wynikiem bardzo intensywnej i konsekwentnej propagandy, która była nam sączona do głów przez lata. Mówiono nam: „W pewnym momencie powinieneś przestać czytać komiksy”.

Moi rodzice byli bardzo zaniepokojeni, że oduczę się czytać książki, jeżeli będę ślęczał nad tymi obrazkami.

To jest absolutna i wierutna bzdura, bo jedno nie wyklucza drugiego. Harmonijny rozwój zakłada sięganie po różne media. To tak, jakby mówić, że filmy ograniczają wyobraźnię, i czas poświęcony na ich oglądanie powinniśmy spędzić na czytaniu literatury. Wszystko ma swoje miejsce, czas i funkcję. Na przykład komiksy jako jedyny rodzaj lektury uruchamiają dwie półkule mózgu. Musimy odczytywać sekwencje obrazów, za co odpowiada jedna półkula, i słowa – za co odpowiada druga półkula. To dla naszego mózgu dwie różne czynności, w związku z czym jego aktywność podczas czytania komiksu jest wysoka. Czytanie komiksów przez dzieci jest zatem nie tylko kształcące, ale też rozwija mózg. To są rzeczy, o których się nie mówi, bo to zaburza negatywny stereotyp, którym komiksy są obarczone.

Z jakiej potrzeby wzięła się narracja obrazkowa? Skąd ten pomysł, żeby opowiadać coś za pomocą obrazów z podpisami?

Potrzeba opowiadania obrazem jest wręcz prymarna i wyprzedza każdą inną sztukę, oprócz oczywiście oralnej historii. Rysunki w jaskiniach były uniwersalnym sposobem komunikowania pewnych treści. Gdybyśmy w grocie Lascaux znaleźli słowa zamiast rysunków zwierząt i myśliwych, myślę, że ten przekaz trafiłby tylko do grupy wtajemniczonych naukowców. Dzisiaj, po tysiącach lat, obrazy są tak samo czytelne, jak wtedy.

Kiedy powstały pierwsze komiksy?

W połowie XIX wieku. Teorii co do tego, co było pierwszym komiksem i kto był pierwszym komiksiarzem, jest wiele. Najbliższa jest mi ta, że był to Szwajcar, Rodolphe Töpffer. Jeśli spojrzy się na jego dzieła, to widać w nich wszystkie elementy, które w komiksie używane są do dziś – historia,

która rozwija się z kadru na kadr, pierwsze dymki komiksowe, specyficzna, łatwo rozpoznawalna kreska. Pojawienie się komiksów nie wynikało z potrzeby, by komunikat był prostszy czy łatwiej dostępny, ale z pewnego formalnego eksperymentu, chęci opowiedzenia czegoś w inny sposób niż do tej pory. Potem, przez kolejne pięćdziesiąt lat, komiks rozwijał się wraz z rozwojem prasy. Był atrakcyjny, bo można było go wydrukować w kolorze. Nabrało to zupełnie nowego wymiaru na początku XX wieku, kiedy Nowy Świat zaludniali koloniści z Europy, bardzo często nieznający języka, a jednocześnie chcący dowiadywać się, co się dzieje w społeczności. Komiks w prasie amerykańskiej w pierwszych dekadach XX wieku był wyjątkowo popularny i rozwijał się niebywale szybko; faktycznie służył do tego, żeby opowiadać na przykład prawdziwe historie kryminalne za pomocą prostych słów i obrazów. Tak aby ci, którzy jeszcze nie znają języka, mogli zrozumieć, co się stało, i przekazywać historie dalej.

Interesuje mnie droga komiksu od gatunku użytkowego, uprawianego w prasie, do poziomu sztuki eksperymentalnej. Kiedy komiks dojrzewa jako medium, przekracza własne granice?

Ja bym porównał dojrzewanie komiksu do rozwoju kina. W kinie w pierwszej dekadzie XX wieku wszystko działo się równolegle. Tworzyli bracia Lumière, ich kino było skierowane ku realizmowi, a jednocześnie Georges Méliès robił swoje fantazje o podróży na Księżyc, stosując po razy pierwszy efekty specjalne. Podobnie było w komiksie, bo obok komiksów prasowych, kronik codzienności, mamy jeden z pierwszych komiksów rozrywkowych – *Yellow Kid*, który po prostu opowiada zabawną historię, a zarazem eksperymentuje z kolorem, kreską, układem kadrów.

Twórcy komiksów byli częścią otaczającego ich świata, intensywnie rozwijającej się sztuki; za chwilę wejdą wszystkie impresjonizmy, kubizmy itd. Odbicie tych prądów znajdziemy także w ówczesnych komiksach. Do dziś niedoścignionym wzorem jest *Krazy Kat* George’a Herrimana, który jest absolutnym komiksowym szaleństwem. To są pierwsze dwie dekady XX wieku, zabawa kadrami, łamanie tzw. czwartej ściany, wychodzenie do czytelnika i mruganie do niego okiem. Samoświadomość medium, czyli „wiemy, że jesteśmy szeregiem kadrów na płaskiej kartce papieru”. To wszystko występowało w tym komiksie jednocześnie.

Komiks to bardzo współczesne medium, m.in. dlatego, że wyjątkowo szybko reaguje na to, co się dzieje wokół. Nie potrzebuje ekipy filmowej, nie potrzebuje machiny teatralnej. Jest autor, czysta kartka papieru i nieograniczony świat wyobraźni.

Z drugiej strony komiks musi się sprzedać, być na tyle zrozumiały i atrakcyjny, aby czytelnicy go kupili.

Krazy Kat jest komiksem wyrafinowanym, jednak ukazywał się przez kilkanaście lat w prasie codziennej. Do dziś wychodzą albumy z jego wznowieniami. Jest uważany za kamień milowy wśród komiksów, choć wcale nie jest łatwy w odbiorze. Oprócz eksperymentów formalnych mamy tu żarty słowne, wyrafinowane pomysły formalno-fabularne. A wiele komiksów użytkowych, które były wtedy popularniejsze, zaginęło gdzieś w pomroce dziejów.

Jest jeszcze jeden legendarny i klasyczny już komiks z tamtych czasów – *Mały Nemo w krainie snów* Winsora McCaya. Do dziś zachwyca. Jego plansze wiszą w nowojorskim MoMA i innych amerykańskich muzeach. Ukazywał się raz w tygodniu w wydaniach weekendowych, w kolorze, w wielkim formacie. Był oparty na prostym schemacie: w każdym odcinku Nemo miał sen, po czym na koniec budził się i najczęściej spadał z łóżka. Jedna plansza; rozrywka i zabawa formą jednocześnie – ja widzę tu Joyce'a. W czasie, gdy powstawał *Mały Nemo*, czyli w pierwszej dekadzie XX wieku, kino tak naprawdę raczkowało, nie było jeszcze filmów Griffitha, Chaplina – to wszystko miało się dopiero wydarzyć. A w komiksie mieliśmy formę, która nie zestarzała się o jotę.

Komiks wyprzedza narrację filmową?

Trudno to porównywać jeden do jednego. Pewne rozwiązania oraz sekwencyjność są podobne, ale to jednak inny sposób opowiadania. Moim zdaniem wręcz trudniejszy. Filmowcy mają dwadzieścia cztery klatki na sekundę – komiksiarz musi wybrać z tych dwudziestu czterech – cztery. I musi zdecydować, które są kluczowe, żeby opowieść mu się nie porwała, żeby była jednocześnie czytelna, płynna i wciągająca. Montaż to największa sztuka w komiksie, jest zupełnie inny niż filmowy.

Za to kino traktuje komiks jako zagłębie pomysłów, narracji, bohaterów. W ostatnich latach powstają filmy o superbohaterach, oparte na ikonicznych postaciach

komiksowych z lat 30., 40., 50. i 60. Skąd się bierze ten powrót do komiksowych superbohaterów? Czy to jest związane z popularnością tych opowieści, czy w superbohaterze kumulują się pragnienia i lęki związane z dzisiejszą sytuacją na świecie?

Kino popularne, wysokobudżetowe, które musi na siebie zarobić, myśli, mówiąc brzydko, brandami. A superbohaterowie to jest taki brand, marka, logo. Nie trzeba czytać komiksów, żeby wiedzieć, co znaczy duże „S” na koszulce kupionej w odzieżowej sieciówce. To bardzo prosta ikona odczytywana bez trudu pod każdą szerokością geograficzną. Wyposażając bohatera filmowego w taką ikonę, od razu mamy potencjalnie ileś tam razy więcej widzów w kinie i sprzedanych biletów. W 2013 roku mieliśmy siedemdziesięciopięciolecie Supermana, w 2014 roku – siedemdziesięciopięciolecie Batmana, w 2015 roku obchodzimy siedemdziesięciopięciolecie Kapitana Ameryki. To są bardzo starzy bohaterowie, którzy sprawdzają się na dużym ekranie. Pozostają sobą, chociaż historie, w których występują, są nowe lub odświeżone.

Czy renesans komiksowych bohaterów nie wynika także z potrzeby czytelnych historii z morałem i postaci oddzielających dobro od zła?

Już wspomniany wcześniej Chaplin opowiadał takie historie, nie sięgając po superbohaterów.

Sięgnięcie dzisiaj po kogoś takiego jak Kapitan Ameryka to znaczący gest w kontekście kryzysu roli Ameryki jako superpolicjanta utrzymującego globalny porządek.

Wielu krytyków i filmoznawców tak to odczytuje, ale jest to wtórne wobec potrzeby ekonomicznej, aby zwrócił się wielki budżet filmu. Kino nie mówi fanom komiksu niczego specjalnie nowego. To po prostu potrzeba dotarcia do jak największej publiczności. Dlatego odświeża się takie marki jak *Godzilla* czy *Gwiezdne wojny*, bo to łatwiejszy pieniądz, mówiąc brutalnie.

Jest pan jurorem w konkursie Muzeum Powstania Warszawskiego na komiks. W ostatnich latach powstało w Polsce sporo opowieści rysunkowych opartych na historii. Jak pan je ocenia pod kątem artystycznym i ideowym?

Komiksy historyczne to jeden z wiodących nurtów we współczesnym komiksie. Artystycznie jest tak, jak ze wszystkim: są bardzo dobre i bardzo złe, i takie we wszystkich odcieniach szarości. Muzeum Powstania

Warszawskiego zaangażowało się w komiks chyba najmocniej ze wszystkich placówek publicznych, obok IPN-u. Za pomocą komiksów wprowadzają narrację o powstaniu, pomagają oswoić tragiczną historię. Popkultura pełni tu rolę mitotwórczą. Czy to jest dobre? Znajdą się krytycy, którzy będą krzyczeć, że powinny powstawać tylko dokumenty i książki historyczne. Znajdą się też tacy, którzy uznają, że właśnie to jest właściwa droga, żeby przekazać historię przyszłym pokoleniom. Bo mit jest historią przetworzoną przez pokolenia, może trochę wygładzoną na krawędziach, ale zręb pozostaje ten sam. Dopóki funkcjonują oba modele mówienia o powstaniu, ten historyczny, oparty na faktach, i ten komiksowy, który przedstawia pewną wariację historii, to wszystko jest w porządku.

Pierwszym głośnym komiksem opartym na polskiej historii było Westerplatte. Załoga śmierci.

To jest bardzo ciekawy przypadek. Celem tego komiksu nie było mitologizowanie historii, ale przeciwnie – demitologizacja. Mariusz Wójtowicz-Podhorski, scenarzysta tego komiksu, jest z wykształcenia historykiem. Dokopał się w archiwach do dokumentów, które absolutnie zmieniały propagandowy wydźwięk obrony Westerplatte. Inaczej stawiały akcenty, inaczej ustawiały role dowódców. Podhorski miał wielki problem z przebiciem się z tym przekazem do powszechnej świadomości. Starsi historycy pukali się w głowę, że to jest niemożliwe, tak nie było, i co sobie wyobraża młokos, który próbuje obalić pewien mit.

Chodziło o to, że to nie major Sucharski dowodził obroną, ale kapitan Dąbrowski.

To wynikało z odnalezionych przez Podhorskiego dokumentów. Postanowił więc przedstawić tę historię w komiksie. Ona jest tam bardzo szczegółowo udokumentowana, opisana godzina po godzinie. Był to bardzo odważny ruch, który przerodził się w olbrzymi sukces. I wersja komiksowa historii stała się obowiązująca. Sam komiks może nie jest rewelacyjny technicznie, ale jest bardzo ciekawym dokumentem. Doczekał się rozgłosu i wywołał modę na komiks historyczny. Za nim poszło wiele innych tytułów.

Ciekawe, że próba sfilmowania tej samej historii spotkała się z ogromnym oporem. Film Pawła Chochlewa Tajemnica Westerplatte nie spełnia oczekiwań ani realizatorów, ani odbiorców.

Jeszcze zanim film powstał, przetoczyła się burzliwa dyskusja, czy państwo powinno dawać pieniądze na taką strasznie kontrowersyjną historię, brukającą pamięć żołnierzy Westerplatte. To pokazuje naturalne różnice w tych dwóch gatunkach. Film jest o wiele bardziej popularny, bo jest medium dużo łatwiejszym. Mamy kolory, pełen obraz i dźwięk, pełne spektrum bodźców działających na wszystkie zmysły, dzięki czemu kino tak łatwo może nami manipulować, a my poddajemy mu się jak zwierzęta i jesteśmy bezbronni; płaczemy ze wzruszenia nawet na najgorszych filmach. W związku z tym, że komiks zawsze był mniej popularny, można było pokazać w nim więcej. Dlatego w latach 60. Robert Crumb i jego przyjaciele w San Francisco robili magazyn komiksowy „ZAP", w którym pokazywali narkotyki, alkohol, seks, co było nie do pomyślenia w kinie mainstreamowym. Komiks był poniżej radarów.

Pan nie płakał nigdy nad komiksem?

Płakałem! W zeszłym tygodniu. To był komiks *88 – 89*, który opowiada historię przełomu 1988 – 1989 w Polsce oczami dziecka, czyli jakby moimi oczami. Przypomniałem sobie wszystkie sytuacje z mojego dzieciństwa, które są w tym komiksie fantastycznie oddane: odchodzenie dziadka, cała masa rzeczy mocno nacechowanych emocjonalnie. To jest bardzo dobry, mądry i wzruszający komiks.

Żeby jeszcze bardziej odczarować te klisze, chciałbym zapytać o polski komiks Achtung Zelig!, który również mówi o wojnie, ale w zaskakujący sposób.

To bardzo wyjątkowy komiks, bo opowiada o Holocauście w sposób surrealistyczny, oniryczny. Jest to autorska wizja scenarzysty Krystiana Rosenberga i rysownika Krzysztofa Gawronkiewicza. Ich komiks rzeczywiście wywołał duże zamieszanie, bo z jednej strony – jak można opowiadać o Holocauście za pomocą komiksu, a z drugiej – jak można mówić o Holocauście, nie bazując na faktach historycznych, nie odnosząc się bezpośrednio do tych wszystkich ikonograficznych obrazów, które znamy z kina, fotografii czy książek. Lektura tego komiksu pozostawia pewien niepokój. Fantastyczna rzecz, która odbiła się szerokim echem

w Polsce, została też przetłumaczona na francuski. To jedno z największych osiągnięć polskiego komiksu.

Komiks przyciąga również artystów wizualnych, którzy sięgają po to medium, aby realizować własne pomysły twórcze. Komiksy rysują Maciej Sieńczyk, Rafał Bujnowski, Karol Radziszewski.

Polscy malarze nie mają problemu z komiksem, bo się na nim wychowywali. Traktują go jako coś ciekawego i inspirującego, co może być wykorzystane artystycznie w ich pracach.

Chyba najgłośniejszy był komiks Wilhelma Sasnala Życie codzienne w Polsce w latach 1999 – 2001.

To jest bardzo dobry komiks. Sasnal świetnie posługuje się językiem komiksu, słowem, obrazem, sekwencyjnością, i robi coś, co wtedy było zupełnym odkryciem dla polskich czytelników, czyli opowiada autobiograficzną historię, czego poza literaturą się nie spotykało. To są dwa lata z jego życia: problemy z pieniędzmi, pierwsze wystawy, żona, która zachodzi w ciążę. Mimo graficznej prostoty ten komiks robi wszystko to, co komiks powinien robić, to znaczy opowiada historię, która jest wciągająca, z wyrazistymi bohaterami, którym kibicujemy. A jednocześnie mówi o pewnym okresie w Polsce. To był jeden z pierwszych komisów, którymi ewangelizowałem krąg najbliższych znajomych. Ci, którzy go widzieli, już nigdy nie powiedzą, że to głupie, niedojrzałe medium dla dzieci.

W ostatnich latach zaraziłem się komiksem reportażowym, zwłaszcza opowieściami Joe Sacco i jego komiksami o Palestynie i Bałkanach. To rysowane reportaże, w których narratorem i głównym bohaterem jest sam rysownik. Czy hybryda dziennikarstwa i opowieści rysunkowej może być jednym z kierunków przyszłego rozwoju komiksu?

Tak. Na polskim rynku widzimy, że reportaż zawładnął światem literatury. To jeden z najbardziej żywych gatunków, najchętniej czytany, nagradzany. Po latach ekscytowania się fikcją wróciliśmy do tego, że najciekawsze historie opowiada życie. Z tych inspiracji korzysta też komiks. Komiksowe reportaże przez cztery lata robiło trio: Przemek Truściński, Tomek Kwaśniewski i Aleks Kłoś na łamach stołecznej „Gazety Wyborczej”. Co tydzień tworzyli komiksowy pasek, który był reportażem. Jechali do jakiejś osoby albo w jakieś miejsce i opowiadali o tym. Zebrało się ponad sto sześćdziesiąt odcinków. Wydaliśmy ten zbiór w Kulturze

Gniewu, to niesamowita kronika bardzo intensywnego rozwoju Warszawy w latach 2003 – 2007. Stolica zaczynała wtedy żyć i to wszystko jest na kartach tego komiksu: zmiana tkanki miejskiej, pojawianie się nowych miejsc, nowych inicjatyw.

Znam oczywiście paski Truścińskiego i zgadzam się, że to ciekawa kronika życia miejskiego, ale brakuje mi opowieści, która miałaby taki ciężar gatunkowy jak, powiedzmy, reportaże Wojtka Tochmana.

Takie komiksy też się pojawiają. Powiem o dwóch rzeczach, które wydaliśmy w Kulturze Gniewu. Pierwsza to komiks *Fugazi*, który jest kroniką warszawskiego klubu o tej samej nazwie. To był pierwszy poważny klub w Warszawie, powstał na początku lat 90., grały w nim absolutnie wszystkie liczące się wtedy w Polsce zespoły: Kult, TSA, Wilki. Bywał tam Muniek Staszczyk, Materna z Mannem, Kamil Sipowicz i wszyscy, którzy liczą się w mediach i kulturze. Marcin Podolec, młody twórca, spotkał się z założycielem tego klubu, Waldemarem Czapskim, spędzili wiele godzin, podczas których Waldek opowiadał Marcinowi historię klubu, będącą zarazem historią polskiej transformacji. Komiks okazał się dużym sukcesem, miał świetne recenzje. Ukazał się też we Francji i Hiszpanii. Wkrótce premiery w języku włoskim i niemieckim. Okazało się, że historia, wydawałoby się bardzo lokalna, jest fascynująca dla zagranicznego odbiorcy.

Drugi warszawski komiks to *Pinki* – opowieść o Krzysztofie Brandtcie, jednym z pierwszych polskich hipisów, który do dzisiaj uczestniczy w życiu kulturalnym miasta. Młody autor, Paweł Płóciennik, spędził tygodnie na rozmowach z nim, chodził z nim po mieście i stworzył opowieść o życiu Pinkiego. Nie jest to komiks *stricte* reporterski, ale sięga po reporterskie narzędzia.

Dokument historyczny, reportaż, biografia – komiks może zmieścić w sobie wszystkie gatunki literackie.

Ograniczeniem jest tylko warsztat i talent twórców. Całą resztę można sobie w komiksie wyobrazić. Oczywiście, pewne tematy łatwiej jest uchwycić w komiksie, inne za pomocą literatury. Są rzeczy nieadaptowalne, jak np. *Maus*, który jest moim zdaniem dziełem nieprzekładalnym na żadne inne medium.

Jaki jest zasięg ambitnego komiksu? Czy to są wydawnictwa niszowe?

Zaryzykuję brutalną tezę, że kultura w Polsce w ogóle jest niszowa, ekskluzywna oraz elitarna i niewiele osób po nią sięga. Nakład komiksu *Westerplatte*, z tego co się orientuję, dobił do dziesięciu – dwunastu tysięcy egzemplarzy. Wiele współczesnych polskich książek chciałoby mieć takie nakłady. *Zelig* to trzy albo cztery tysiące nakładu. W ogóle jesteśmy społeczeństwem, które niedużo czyta, rzadko chodzi do kina, filharmonii, o czytaniu komiksów już nie wspominając.

Czy nakłady komiksów artystycznych będą rosły?

Ja się zawsze wzbraniam przed takimi szufladkami jak „artystyczny", „wartościowy", bo co one znaczą? Jest bardzo wiele komiksów superbohaterskich, skomplikowanych, świetnie napisanych historii, które spełniają wszelkie założenia dobrego komiksu artystycznego. Komiks artystyczny we Francji – trudno powiedzieć, co to jest. *Kroniki jerozolimskie* Guy Delisle'a sprzedały się tam w nakładzie blisko trzystutysięcznym. To jest właśnie mainstream i kultura popularna.

Mówiąc o komiksie artystycznym, mam na myśli opowieści, które szukają swoistego dla siebie języka, poruszają problemy o większym ciężarze gatunkowym niż przygody silnego mężczyzny w niebezpiecznej krainie.

Ale tu znowu można podać inny przykład: *Persepolis* i opowieść o dzieciństwie w Iranie w czasach rewolucji. Ten komiks również sprzedał się w kilkuset tysiącach egzemplarzy. I nie jest wcale błahy, to sztandarowy przykład komiksu autobiograficznego. Jego autorka, Marjane Satrapi, obserwowała przemiany w Iranie na przykładzie swojej rodziny i bliskich, którzy ginęli w więzieniach, byli porywani przez fundamentalistyczny reżim. Opowiada o tym w bezkompromisowy i szczery sposób. W warstwie graficznej komiks jest bardzo ikonograficzny: mocne zestawienia czerni i bieli, prosta, ale nie prostacka kreska. Historia bardzo czytelna, jasno opisana, po którą może sięgnąć każdy komiksowy laik i niesamowicie wiele dowiedzieć się o Iranie. Studenci amerykańskiej elitarnej Akademii West Point mieli ten komiks wśród swoich lektur obowiązkowych, bo mówi o kulturze Iranu, o obyczajowości i mentalności tamtych ludzi więcej niż jakiekolwiek inne książki czy dzieła kultury.

Jest jeszcze jeden komiks autobiograficzny, który warto przywołać – Fun Home Alison Bechdel, opowieść o homoseksualnej dziewczynie, która odkrywa swoją

tożsamość, a zarazem dowiaduje się, że jej ojciec przez całe życie ukrywał, że jest gejem. Nie trzeba urodzić się w Iranie w czasach rewolucji ajatollahów, żeby opowiedzieć poruszającą historię.

To już jest klasyka współczesnego komiksu, a Alison Bechdel jest ikoną ruchów LGBT na świecie, artystką, która walczy o prawa mniejszości seksualnych i opowiada o swoim życiu, o tym, jak zostało ono naznaczone tożsamością seksualną. Jej komiks dzieje się w środowisku, które znamy trochę z książek Johna Irvinga, czyli wśród intelektualistów, pracowników uniwersytetów, pisarzy. Dla mnie jest to bardzo literacki komiks z bezpośrednimi odniesieniami do amerykańskiej literatury XIX i XX wieku, opowiadający jednocześnie bardzo przejmującą rodzinną historię.

Czy są polskie odpowiedniki takich komiksów?

Bez wątpienia Sasnal, na pewno Maciek Sieńczyk. Jego *Przygody na bezludnej wyspie* to świetna literatura. Chociaż myślę, że polski komiks jeszcze czeka na swoje *Persepolis* i na swojego *Mausa*. I nie mam żadnych wątpliwości, że one się pojawią.

A czego trzeba, żeby się pojawiły?

To jest pytanie, które od razu sprowadza mnie na ziemię. Komiks jest bardzo czasochłonnym medium, wymagającym ciężkiej pracy. Wysiłek włożony przez autora w stworzenie trzystustronicowego komiksu nie ma żadnego uzasadnienia ekonomicznego. Chyba że następuje sukces międzynarodowy, jak w przypadku *Fugazi* Marcina Podolca.

Czy komiks w przyszłości może zająć miejsce literatury?

Nie sądzę, komiks nie wyparł i nie wyprze literatury, to są dopełniające się zbiory. Natomiast z pewnością żyjemy w czasach kultury obrazkowej, chociaż tego określenia używa się zamiennie z cywilizacją śmierci. Bardzo niesłusznie, bo z obrazków możemy wyciągnąć równie wiele co z treści zapisanej literami. Wszystkie te infografiki w Internecie, w gazetach są bardzo potrzebne. Żyjemy w szybkich czasach, musimy szybko pozyskiwać informacje i je przetwarzać. Zestawienie obrazu ze słowem na to pozwala.

Jak zmieni się pod wpływem nowych technologii dystrybucja komiksów? Czy elektroniczne wersje zastąpią tradycyjne zeszyty komiksowe?

Ta zmiana już następuje. Na rynku amerykańskim rewolucję zrobiła platforma comixology.com. Można na niej kupować komiksy cyfrowe:

ściągnąć sobie na tablet, na komputer, jest to bardzo wygodne. Myślę, że ten sposób kupowania i czytania komiksu będzie zdobywał fanów, a ich nowa generacja być może tak właśnie pozna i przekona się do tego medium. Natomiast to nie będzie tak, że jedna forma wyprze drugą. BlueRay nie wyparł DVD, chociaż wszyscy prognozowali, że tak się stanie. DVD nie zniszczyło kin, kina cały czas sobie radzą i notują przychody największe od lat. Teatr nie zabił literatury, a muzyka rockowa – symfonicznej. Tak samo jest z formą obiegu tych dóbr kultury. Myślę, że to jest kwestia indywidualnych preferencji, wygody. Widać z roku na rok, że sprzedaż e-booków wzrasta, ale podstawą obiegu wydawniczego jeszcze przynajmniej przez ładnych parę lat będzie książka jako przedmiot.

Dokąd zmierza polski komiks?

Myślę, że w stronę pewnej normalizacji. Będzie naturalnym sąsiadem literatury czy filmu, w gazetach czy programach telewizyjnych będzie się omawiało premiery nowych komiksów na podobnej zasadzie, jak omawia się premiery nowych książek i filmów, bez żadnego zdziwienia. W mediach doszło do głosu pokolenie ludzi, którzy na komiksie się wychowali. Komiksy są już nawet na listach uzupełniających lektur, choćby seria *Tymek i Mistrz* Tomka Leśniaka i Rafała Skarżyckiego.

Kiedy powstaną studia komiksologiczne na uniwersytetach?

Tego nie wiem, ale pojawiają się zajęcia poświęcone komiksowi. Teorii i historii komiksu uczy profesor Jerzy Szyłak na Uniwersytecie Gdańskim, Krzysiek Ostrowski wykłada podstawy komiksu na zajęciach z animacji na ASP w Łodzi, zajęcia komiksowe prowadzi dr Joanna Ostrowska na Wydziale Sztuk Audiowizualnych UJ. Ja sam miałem wykłady o komiksie undergroundowym na krakowskiej ASP, więc to jest już jakiś element edukacji, pokazywania szerszych perspektyw kulturowo-artystycznych. Prowadzone są rozmowy o muzeum komiksu, które miałoby powstać w Łodzi, nazywanej stolicą polskiego komiksu. Perspektywy są znakomite.

A na jaki komiks pan czeka?

Zawsze czekam na jeden rodzaj komiksu – dobry komiks. Dobrze opowiedziany, wciągający, zostający w głowie długo po skończonej lekturze. A jeśli do tego jeszcze pokaże nowe możliwości komiksu,

przełamie konwencje, otworzy oczy na coś, co było do tej pory poza strefą naszego postrzegania, to tym lepiej.

5

UBIORĄ NAS LOKALNI PROJEKTANCI

ANNA KUCZYŃSKA

Polska moda wygląda trochę jak polska demokracja z jej wszystkimi blaskami i cieniami. To młode, ale bardzo dynamiczne zjawisko, które zaczęło się rozwijać po długiej przerwie. Mam nadzieję, że w Polsce minął okres szalonego i rozbuchanego konsumpcjonizmu, a coraz większą wagę zaczyna się przywiązywać do jakości.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Moda jest dziedziną kultury najbardziej skierowaną w przyszłość – to, co się będzie nosić za rok, jest już dawno zdecydowane, fabryki w odległych częściach świata już szyją nowe kolekcje. Zawsze mnie intrygowało, w jaki sposób projektanci wykrywają trendy. Skąd wiedzą, co będzie modne. Jak się projektuje przyszłą modę?**

ANNA KUCZYŃSKA: Dla ludzi spoza środowiska modowego to jest zawsze wielka zagadka, dla wielu początkujących projektantów też. Ważną rolę w tym procesie odgrywa intuicja. Każdy projektant powinien umieć sam przewidywać, co ludzie będą nosili, co się im spodoba. Ale oprócz takiej intuicji ważne są także badania nad trendami prowadzone przez specjalne biura projektowe. Designerzy i trend hunterzy opracowują materiały, w których przewidują, co będzie modne za jeden sezon lub dwa, a nawet za pięć czy dziesięć lat. To są bardzo żmudne prace i zdarza się, że kosztują nawet po sto tysięcy euro. Pierwszym momentem spotkania z nowymi trendami są targi materiałów, od których zaczyna się całe projektowanie kolekcji. Odbywają się one zazwyczaj z dwusezonowym wyprzedzeniem. Trendy pokazywane są na nich w bardzo różny sposób: może to być teledysk, scena z filmu, zdjęcie aktorki.

Nie są to gotowe projekty ubrań, tylko inspiracje?

Tak, skojarzenia, z których każdy może sobie coś wybrać. Pokazuje się na przykład pięć czy sześć kierunków, którymi można się inspirować i wziąć pod uwagę przy projektowaniu. Do nich zazwyczaj dołączone są

palety kolorystyczne. Istnieją także projektanci, do których ja również należę, którzy tworzą poza standardowymi kanonami, i co sezon pokazują własną interpretację rzeczywistości.

Autorzy książek z trendami wyłapują je w otaczającej nas rzeczywistości. Czy to znaczy, że przyszłość już tu jest i tylko trzeba umieć ją dostrzec?

Myślę, że tak, podobne poszukiwania prowadzi się w każdej dziedzinie. Są ludzie, którzy jeżdżą po całym świecie i zajmują się wyszukiwaniem nowych smaków dla szefów kuchni. Tak samo jest z modą; specjaliści od trendów potrafią dostrzec w pozornie banalnej i zwyczajnej rzeczy coś, co może później wejść do głównego nurtu i zawojować kobiece, i nie tylko, serca.

Czy można uciec od mody? Być świadomie poza trendami?

Moda wbrew pozorom jest poważnym zajęciem. To, jak wyglądamy, w co jesteśmy ubrani, to pierwszy sygnał, który wysyłamy w świat. Komunikujemy siebie przez nasz strój. Jeżeli nawet ktoś kontestuje modę, bo mu się ona nie podoba, to przecież też jest w jakiś sposób ubrany. Przed modą w żaden sposób się nie ucieknie. Poprzez ubiór możemy wyrazić poglądy polityczne – widać to było szczególnie w latach 60. czy 70., swój styl miał ruch hipisowski, punk, kontestatorzy francuscy. Moda bardzo szybko reaguje na wszelkie zmiany.

Odpowiada czy je kreuje? W języku mody mówi się przecież o dyktatorach, którzy narzucają swoją wizję stylu.

Myślę, że to działa w dwie strony, bo owszem, często bywa tak, że kreatorzy coś proponują, ale nierzadko inspiracje wynikają z tego, co się dzieje na ulicy i w jaki sposób mieszają się nastroje w tym tyglu.

W pani projektach uderza minimalizm i nawiązania do strojów rytualnych i religijnych. Jedna z sukienek z kolekcji na zimę 2014 /15 do złudzenia przypominała zakonny habit. Skąd ta inspiracja?

Ta kolekcja nazywała się *Lava*, cała była w ciemnych kolorach: czerni, szarościach, marengo. Inspirowałam się między innymi postacią Loulou de la Falaise, muzą Yves Saint Laurenta, jego wieloletnią przyjaciółką i projektantką biżuterii. Byli takimi barwnymi ptakami Paryża i bohemy paryskiej. Drugą ważną inspiracją tej kolekcji był film *Uczta Babette* Gabriela Axela, opowiadający o skromnej, protestanckiej wiosce w Danii,

w której panują bardzo surowe religijne zasady. Przyjeżdża do niej Francuzka, która okazuje się szefową jednej z najlepszych francuskich restauracji, i przygotowuje fantastyczną ucztę, podczas której wszyscy zaczynają okazywać sobie uczucia. Inspirowałam się kostiumami z tego filmu, ale nawiązania są bardzo dwuznaczne. Moje sukienki nie mają dekoltów, a jednocześnie pozostają bardzo sensualne i kuszące.

W ostatnich latach w Internecie pojawiają się nowe, alternatywne ośrodki trendów modowych. Powstają blogi modowe i związana z nimi społeczność szafiarek, które pokazują w sieci swój styl ubierania. Jak to wpływa na modowy mainstream?

Blogi modowe to pozytywne zjawisko, bo pozwala ludziom oceniać modę według własnych kryteriów, a nie dostosowywać się do dyrektyw mainstreamowych magazynów. Wiele z tych blogów prowadzonych jest na wysokim poziomie. Osobnym zjawiskiem są szafiarki, czyli pasjonatki mody, dziewczyny lub kobiety, które zajmują się głównie promowaniem siebie poprzez modę. Nie rozumiem do końca tego zjawiska i go nie popieram, ale jest szalenie popularne i musimy się z tym pogodzić. Te dwa zjawiska pozwalają na pewno na obiektywną ocenę tego, co dzieje się na rynku polskim. To jest fajne i demokratyczne.

Jedna z prognoz rozwoju branży modowej przewiduje, że w następnych dwóch dekadach zwyczaj kupowania nowych ubrań co sezon będzie zanikał. Zamiast kupować kreacje, będziemy mogli je wypożyczać tak jak książki w bibliotece. W Internecie już funkcjonują takie modowe biblioteki, z których można wypożyczyć na wieczór luksusową sukienkę, wystarczy podać rozmiar i datę. Jak to zmieni modę?

Wypożyczalnie ubrań to odpowiedź na to, co się teraz dzieje. Nasze życie staje się coraz bardziej zmienne, wiele podróżujemy, zaczynamy się coraz częściej przeprowadzać. To, co było standardem w Stanach Zjednoczonych, zaczyna być nim i u nas. Razem ze sposobem życia w naturalny sposób zmienia się podejście do mody. Takie propozycje związane są więc z coraz większą zmiennością naszego trybu życia i mobilnością ludzi.

A mobilność dla projektanta mody jest dobra czy zła?

Bardzo dobra. Niektóre trendy są związane bezpośrednio z mobilnością. Mniej więcej od roku znowu zaczęły być modne plecaki, dlatego że dużo się przemieszczamy i mnóstwo musimy w tych plecakach zmieścić.

Coraz więcej osób ubiera się w second handach. Czym dla projektanta jest drugi obieg ubrań?

Trzeba rozróżnić dwie kategorie: second hand, który w Polsce króluje, czyli drugi obieg tanich ubrań, i tak zwany vintage, czyli rzeczy z wielkich domów mody, które im są starsze, tym bardziej wartościowe. Po pewnym czasie zyskują nawet wartość muzealną. Wiele osób nie wie o tym, że duże domy mody bardzo często korzystają ze sklepów vintage i często kreacje są projektowane na bazie czegoś, co zostało stworzone dużo wcześniej. Rzeczy sprzed kilkudziesięciu lat są rozpruwane, oglądane i na bazie tego powstają nowe projekty.

A jak odnosi się pani do nurtu DIY – „zrób to sam”? Ludzie uczą się szycia, sami projektują i szyją swoje ubrania.

Niestety, nie znoszę nurtu „zrób to sam”. Oczywiście bardzo sobie cenię i wykorzystuję w swoich kolekcjach *hand made*, czyli robienie wszystkiego ręcznie, natomiast jestem za profesjonalizacją. Każdy powinien robić to, co umie najlepiej. „Zrób to sam” może funkcjonować jako hobby, ale jeśli polega na robieniu rzeczy o marnej jakości czy wartości estetycznej, to mnie nie interesuje.

Nie tęskni pani za czasami, kiedy w prawie każdym polskim domu była maszyna do szycia i nasze babcie potrafiły z jej pomocą uszyć cuda?

To, że nasze babcie i mamy umiały szyć na maszynach i robić na drutach, było wspaniałe i bardzo życzyłabym sobie, żeby dzisiaj młode dziewczęta chciały szyć i robić na drutach czy na szydełku. Natomiast razi mnie podejście prezentowane na przykład w wielu programach telewizyjnych, gdzie pani siedzi przy maszynie i z torebki robi sukienkę wieczorową. To ma niewiele wspólnego z walorem ręcznej pracy i robótek.

Nowa wersja DIY to drukowanie ubrań na drukarce 3D. Jedna z prognoz mówi, że w przyszłości nie będziemy kupować gotowych rzeczy, a tylko projekty w postaci pliku do wydrukowania na domowej drukarce. Kreację na wieczór, sportowe buty albo podkoszulek będzie można sobie po prostu wydrukować.

Zawsze, kiedy słyszę tego typu propozycje, przychodzą mi do głowy czasopisma architektoniczne z projektami domów, które też każdy może zrealizować sobie sam. Efekty tego możemy oglądać jak Polska długa i szeroka. Wiele osób ma przeświadczenie, że jest w stanie zrobić coś lepiej, nie tylko w kwestii ubrań. Może jednak warto czasem zaprosić projektanta.

Chciałaby pani sama wypróbować technologię 3D?

Wykorzystywałam kiedyś druk 3D, projektując biżuterię. To na pewno jest ciekawa technologia, ale mam jednak większe zaufanie do ręki. Uważam, że ręczne szycie jest dokładniejsze i bliższe naszej naturze.

Ying Gao, projektantka mody z Genewy, tworzy inteligentne ubrania, które reagują na światło oraz dźwięk, zmieniając kolory i formy. Jedna z jej sukienek zmienia kształt, kiedy ktoś na nią patrzy – ma wbudowany moduł śledzenia ludzkiego wzroku. Inna suknia przykrywa i odkrywa ciało w zależności od rytmu serca. Będziemy mieli w przyszłości gadające ubrania?

Takich innowacji jest cała masa. Istnieje materiał przepuszczający promienie słoneczne. Wykorzystuje się go do produkcji kostiumów kąpielowych, w których można opalać także zakryte części ciała. Bardzo często takie futurystyczne projekty mają przełożenie na bardzo konkretne rozwiązania technologiczne, wykorzystywane w masowej produkcji. Każdy może być zaczątkiem nowego trendu.

Ale dzisiejsza rzeczywistość to nie są zaawansowane technologicznie ubrania ani rzeczy od projektantów, ale masowa produkcja z sieciówek. Ma być tanio i wygodnie. To przyszłość mody?

To już się niestety wydarzyło. Wszyscy chodzimy w dżinsach, tiszertach, w podobnych kurtkach. Ostatnio zauważyłam, że ludzie prawie w ogóle nie noszą płaszczy, nie rozumiem czemu, bo w zimie chyba milej jest chodzić w czymś długim. Podobnie kobiety przestają nosić spódnice.

Może to jest wyraz pragmatyzmu? Żyjemy w niestabilnym świecie, ciągle musimy dostosowywać się do zmieniających się warunków, przemieszczać, dlatego ludzie wolą luźne, nieformalne ubrania.

Na pewno zmiana stylu życia i obyczajów wpływa na sposób ubierania się. Przestały obowiązywać takie pojęcia jak strój poranny, popołudniowy, wieczorowy, to wszystko się zamazało, bo nasze życie wygląda zupełnie inaczej niż na przykład życie kobiet z klasy średniej w latach 60. czy 70.

Co zwycięży w modzie – uniformizacja czy indywidualizm?

Myślę, że oba te kierunki będą rozwijać się równolegle. Z jednej strony będzie postępować globalna uniformizacja i rozwój mody sieciowej, z drugiej strony projektanci mody będą wychodzić ze swojej niszy i wchodzić do głównego nurtu. Zawsze będą ludzie o egalitarnym guście, którzy kupią rzeczy produkowane masowo, i zawsze będą ludzie

potrzebujący czegoś więcej. Oba światy już dzisiaj się mieszają: wszyscy mają rzeczy z sieciówek i takie, które są w jakiś sposób niezwykłe, zrobione ręcznie, wyhaftowane, kupione w dobrym domu mody.

Kryzys i kurczące się zasoby naturalne raczej źle wróżą globalnym markom, bo one najbardziej zatruwają środowisko, najbardziej wykorzystują ludzi…

Na szczęście obserwuję coraz większe zainteresowanie lokalnymi markami, i w Polsce, i na świecie. Marki globalne i takie, które robią trochę inną modę niż masowa, można porównać do przemysłowego producenta soków, produkującego miliony litrów, i lokalnego producenta, który robi soki naturalnie wyciskane na małą skalę. Zawsze będą odbiorcy i na to, i na to.

Decydująca będzie kwestia zasobności portfela, bo nie wszystkich stać na rzeczy od projektantów, podobnie jak na żywność ekologiczną.

Myślę, że to nie jest kwestia zasobności portfela, ale zmiany sposobu myślenia. Mam nadzieję, że w Polsce minął okres szalonego i rozbuchanego konsumpcjonizmu, a zaczyna się coraz większą wagę przywiązywać do jakości. Jestem zdania, że lepiej mieć mniej rzeczy w szafie i w lodówce, ale dobrych jakościowo. Powinniśmy budować w sobie świadomość konsumencką i dokonywać przemyślanych wyborów, np. nie kupować odzieży producentów, którzy stosują wyzysk.

A pani kolekcje gdzie są szyte?

W Polsce. To dla mnie bardzo ważne, że polska marka jest tworzona tutaj, w szacunku do miejsca, w którym żyję.

Wielu osób jednak nie stać na inne ubrania niż te masowo szyte w Bangladeszu, Indiach czy Wietnamie.

Oczywiście, że nie stać, natomiast może warto zastanowić się, czy zamiast czterech bluzek po 25 złotych nie kupić jednej, za 100 złotych, za to ładnej i wyprodukowanej z poszanowaniem dla człowieka i jego pracy. To jest kwestia świadomych wyborów.

Polska nie słynie z myśli technicznej, nie jesteśmy potentatem w dziedzinie produkcji przemysłowej. Mamy szansę stać się zagłębiem projektantów?

Myślę, że tak. Polska jest niezwykłym krajem, powstaje tu bardzo wiele świetnych projektów. Polska firma Inglot zrobiła niesamowitą karierę w krajach arabskich, tworząc oddychający lakier do paznokci. Okazało się,

że muzułmanki go uwielbiają, bo mogą się w nim modlić – islam zakazuje zasłaniania rąk podczas modlitwy, a polski lakier nie zakrywa im paznokci. Inna firma spod Białołęki specjalizuje się w laminowaniu tkanin. Laminaty są popularne głównie w odzieży high-tech, czyli na przykład alpinistycznej, we wszystkich sportowych, bardziej zaawansowanych ubraniach, ale też w armii. Robią to świetnie, eksportują do Stanów Zjednoczonych. Trzeba się tym chwalić.

A czy jest jakaś cecha charakterystyczna polskiej mody, która ją odróżnia od innych?

Myślę, że to eklektyczność. Polska moda wygląda trochę jak polska demokracja z jej wszystkimi blaskami i cieniami. To młode, ale bardzo dynamiczne zjawisko, które zaczęło się rozwijać po długiej przerwie. Wiele osób kończy szkoły projektowania mody, nieliczne zostają projektantami pod własnym nazwiskiem, większość pracuje w grupach projektowych dużych marek. Wszystkie te sfery rozwijają się i znajdują swoich odbiorców, myślę więc, że polska moda ma przyszłość.

6

WSZYSCY BĘDZIEMY ARTYSTAMI

ROBERT KUŚMIROWSKI

Nie możemy komuś zabronić tworzenia tylko dlatego, że jest mało kreatywny albo nie ma tego paluszka z talentem. Dzisiaj musimy wybierać z nauki, ze sztuki, ze wszystkiego, co nas otacza. Kto pierwszy w dobrym kontekście osadzi dany temat, rozwinie go i dokończy, ten zostanie zauważony.

ROMAN PAWŁOWSKI: **A pan jest oryginałem czy kopią?**

ROBERT KUŚMIROWSKI: Dziś jest prima aprilis, myślę, że można mówić o kopii, i to wiernej.

Obserwując pańską twórczość, jestem w stanie uwierzyć, że potrafiłby pan sporządzić swoją doskonałą imitację.

Jeśli w dodatku weźmiemy pod uwagę, że miałem się nie narodzić, bo nastąpiły problemy medyczne, to ta kopia wydaje się jeszcze bardziej możliwa.

W sztuce zawsze liczył się oryginał, pan tymczasem sporządza kopie dawnych przedmiotów i wnętrz. Za pomocą styropianu, papieru i farby rekonstruuje pan w galeriach stare nagrobki, pijalnię wód mineralnych, buduje pan laboratoria techniczne z lat 60. Skąd pomysł, aby wskrzeszać przeszłość? Co pana fascynuje w dawnych przedmiotach?

Moje działania mają coś z poszukiwań naukowych. Czasem zagrzebuję się w lata, w których nie dane mi było uczestniczyć. To najcenniejszy dar polegający na przeniesieniu umysłu – najpierw czegoś szukam, potem to odkrywam, a w końcu zaczynam z tym eksperymentować. Lepszej rozrywki jak z własnym umysłem nie znam. Dorzućmy zmysły i pamięć genetyczną, obłożoną doświadczeniami przodków, i czego możemy sobie życzyć więcej?

To nigdy nie są dokładne kopie 1:1, różnią się od oryginałów, często znacznie. Dlaczego?

Po skopiowaniu przedmiotu nigdy się nie zdarzyło, żebym chciał mieć pierwowzór. Kopia jest dla mnie cenniejsza – okazuje się, że można w niej poukładać swoje pragnienia i tęsknoty, że staje się w pełni autonomiczna. Dużym przywilejem w takiej praktyce jest wykorzystanie całego bogactwa ikonograficznego i estetycznego. A manualne wykonanie sprawia, że praca nigdy nie osiągnie wyniku 1:1.

Nie przywiązuje pan uwagi do magazynowania czy archiwizowania własnych prac. Operuje pan materiałami nietrwałymi. Robi pan obiekty z kartonu albo z materiału, wszystko trzyma się na sznurku i tylko na chwilę. To są jakieś złudzenia, że pańskie instalacje mają kilkadziesiąt lat, bo zostały stworzone kilka tygodni wcześniej i potrwają kilka tygodni, więc ulotność jest w nie wpisana. Nie marzył pan, żeby zbudować kiedyś piramidę, która przetrwa pokolenia?

Od tego zaczynałem dziesięć lat temu. Zrobiłem dużo prac, które zostaną, aż jakaś bomba nie spadnie lub nie zniszczeją z powodu aury. W Lublinie wykonałem piramidę, która w dniu otwarcia została zasypana, na tym miejscu stoi już biurowiec.

Z czego była ta piramida?

Z ziemi. Praca zatytułowana była *Plus – minus*, zrealizowałem ją w ramach festiwalu „Miasto otwarte”. Wykopałem pięciometrowy dół w kształcie spirali i wszystko, co wybierałem, usypałem na plusie, czyli na górce. Tak powstały dwie piramidy: negatyw i pozytyw.

Gra pan ze złudzeniem, czym są przedmioty, jaką mają powierzchnię, wagę, twardość. Na Biennale w Berlinie widziałem kiedyś pańską imitację wagonu towarowego. Obsługa bardzo dbała, żeby zwiedzający go nie dotykali, ale jakoś tak musnąłem przypadkowo ten wielki pojazd i on nagle się poruszył, jakby ważył nie kilkanaście ton, ale parę kilo. Byłem w szoku, całkowicie mnie pan oszukał. Nagle okazywało się, że rzeczy nie są takie, jakimi je postrzegamy.

Nie do końca miałem tylko ten jeden zamiar, bo to byłby cyrk, a nie sztuka. Tam był głębszy przekaz, wagon znajdował się na drugim piętrze dawnej szkoły. Gdyby jakiś inżynier to zobaczył, toby się załamał, jak on tam wjechał i jak wytrzymuje na drewnianym stropie. Poza tym dla widzów ważny był kontekst. To był bydlęcy wagon w szkole dla żydowskich dziewczynek w Berlinie, odwoływał się do Holocaustu.

Pańskie prace są zanurzone w przeszłości. Czy przyszłość pana w ogóle interesuje?

Dużo czerpię z przeszłości, z tych wszystkich rzeczy, które kiedyś były triumfem ludzkich możliwości. Bez świadomości, jak wyglądała sztuka i technika w przeszłości, jakich używano materiałów i metod, trudno myśleć o przyszłości. Jeśli chodzi o rzemiosło, to mało jest dzisiaj ludzi, którzy są w stanie temu dorównać. Porównajmy nagrobek wykonany dzisiaj i sto pięćdziesiąt lat temu. Patrząc na współczesny, mam poczucie wielkiego wstydu: wizualnego, artystycznego, duchowego.

Przeszłość była lepsza?

Oczywiście, regres jest masowy. Ale to nie znaczy, że zamykam się tylko w przeszłości. Mam całą listę projektów wymierzonych w przyszłość.

Na przykład?

Na przykład projekt *45 / 25*. Polegał on na tym, aby w wieku trzydziestu pięciu lat doprowadzić się kondycyjnie i wizualnie do wieku lat czterdziestu pięciu, a następnie przejść przez maszynę odmładzającą, która przypominała urządzenia z lat 60. z zegarami, miernikami itd. Byłem wtedy zmęczony po całej serii wystaw, zarosłem, zapuściłem się, chciałem to jakoś wykorzystać.

Udało się panu odmłodzić?

Udało. Wystarczyło ściąć brodę i włosy. Naprawdę poczułem się młodziej. Nigdy tego nie robię, ale uśmiechałem się do siebie, co może jest dowodem, że ta zabawa przyniosła realne skutki.

A projekty, które ma pan w głowie, ale jeszcze się nie narodziły w formie wystawy?

Wszystko będzie zależało od sytuacji ekonomicznej. Jeśli będziemy mieli okres prosperity, można będzie stanąć na głowie. Jeżeli jednak zabraknie środków i prądu, sztuka będzie pewnie skłaniała się do tej analogowej, ręcznej, wykonawczej.

Sztuka na czasy kryzysu. Jak mogłaby wyglądać?

Myślę, że rodziłaby się w przestrzeni domowej, ponieważ instytucje, takie jak galerie i muzea, przestałyby funkcjonować. To zresztą dobra sytuacja dla sztuki, już dawno proponowałem, aby artyści szukali nowych przestrzeni dla siebie poza instytucjami. Muzea i galerie powodują, że nie robimy tyle, ile byśmy chcieli. Są limity czasowe i finansowe. Za każdym

razem musimy dokonać jakiegoś abordażu na przestrzeń, zniszczyć biel ścian, zbudować konstrukcję. Mało tego, pracujemy w bardzo krótkim czasie, bo zwykle jeszcze trwa jakaś wystawa, gdzieś pokątnie. Później trzeba to wszystko zlikwidować, żeby mogła wejść następna wystawa. Dlatego brak instytucji spowodowałby, że artysta poszukiwałby środowisk idealnych do swoich propozycji artystycznych.

Proponuje pan wizję artysty działającego po partyzancku w przestrzeni publicznej. Na czym by to polegało?

Jest taki pomysł: wychodzimy na Stare Miasto w Lublinie. Tylko jedna osoba nie jest poinformowana o naszym projekcie. Wybieramy sobie takiego jednego osobnika i stwarzamy wokół niego na pięć, dziesięć minut wrażenie tłumu. I nagle wszyscy wokół znikają. Dogadujemy sąsiadów, wyłączamy światła, zamykamy drzwi, sklepy. Ten osobnik przez chwilę jest w przestrzeni miasta zupełnie sam, nie może nigdzie wejść, nikogo nie ma. Myślę, że właśnie taka cwana, kolektywna sztuka rozwinie się w przyszłości.

Ten pomysł ma coś z flash mobu i happeningu…

…*public jokes*, coś takiego.

Czyli zaplanowane i zrealizowane przez wtajemniczonych uczestników wydarzenie, z tą jednak różnicą, że odbiorcą jest tylko jeden widz.

Myślę też w drugą stronę: że w przyszłości powstaną całe kolektywy artystów pracujące przez wiele lat nad jedną wystawą, jedną ideą – tak jak pracują naukowcy – żeby pokazać coś genialnego. Czyli nie tak jak my w tym momencie, robimy kilkanaście czy kilkadziesiąt wystaw w roku.

Pan zrobił w 2013 roku trzydzieści sześć wystaw.

Tak się nieszczęśliwie udało. Jestem na siebie zły, że nie mogę posiedzieć przy dużych projektach, bo przerzuciłem się na fajne, sprawdzające się rzeczy i nagle, jak się to policzy, to można się przerazić.

Uporządkujmy: mówimy o dwóch możliwych modelach sztuki: jeden to partyzanckie działania w przestrzeni publicznej, poza systemem galerii, a drugi to długofalowe działanie kolektywne, w którym artysta nie pracuje od projektu do projektu, ale razem z grupą tworzy jedno przedsięwzięcie.

Jeśli mówimy o długofalowym działaniu, to mam taki przykład: spróbujmy sprawić, żeby człowiek był transparentny, żeby nasze

wnętrzności były widoczne.

Po co?

Po prostu. Ludzie chcą się wyróżnić, dlatego robią sobie tatuaże, fryzury, piercing, cuda-wianki. W przyszłości wizerunek będzie bardzo istotny. Jeśli jednego osobnika będziemy trzymać wystarczająco długo bez światła, a także jego rodzinę i następne pokolenia, to okaże się, że ten praprawnuczek będzie transparentny. To tak jak z organizmami, które żyją na dużych głębokościach. Przystosowały się do środowiska, nie mają wzroku, nie mają pigmentów, są czysto transparentne. Artysta będzie przez lata budował środowiska, żeby spróbować czegoś, co dzisiaj jest tylko pomysłem.

Trudno mi to sobie wyobrazić, że wy, artyści, będziecie hodować jakiś specjalny gatunek ludzi.

Dlaczego? To jest jak najbardziej możliwe. Mamy batyskafy, które pozwalają zejść na duże głębokości, a bodajże na dziesiątym kilometrze zaobserwowano nowe formy życia, które wyglądają przedziwnie. Ale nie trzeba aż tak głęboko schodzić, wystarczy zajrzeć do jaskiń, do których nie dociera światło dzienne, i można zobaczyć, że to samo dzieje się z żyjącymi tam rybami.

I pan chce to zrobić z człowiekiem?

Ja nie chcę, ja po prostu wiem, do czego człowiek jest zdolny, żeby trochę siebie poprawić. Wszystko zależy od finansów. Jeśli one będą, będą też takie odpały, tak bym to nazwał.

Już dzisiaj są ludzie, którzy w radykalny sposób poprawiają swój wizerunek, zmieniają kolor skóry, wszczepiają sobie implanty. Powstają projekty artystyczne oparte na modyfikacjach ciała. Iracki artysta Wafaa Bilal wszczepił sobie w tył głowy kamerę i przez rok publikował w Internecie robione nią co minutę zdjęcia. Inny artysta, z Australii, znany jako Stelarc, zrobił sobie na przedramieniu trzecie ucho, wyhodowane sztucznie z komórek.

Modyfikacje to nie jest coś, co ma nas osłabić, ale nas zmienić, przystosować do innych warunków. Gdybyśmy z takiego środowiska pozbawionego światła wyszli nagle na pełne słońce, wszystkie nasze receptory zostałyby spalone. Jeśli się już zdecydowaliśmy, musimy przebywać do końca w tych zaciemnieniach.

Ale jaki byłby cel takich eksperymentów? Czy chodzi o to, żeby przesunąć granice możliwości człowieka, czy odkryć nowe terytoria sztuki? Czego dowiemy się o nas samych, jeśli wyhodujemy przezroczystego człowieka na dziesiątym kilometrze pod powierzchnią wody albo wszczepimy ucho na czole? Co nam to powie o ludzkiej kondycji?

Taki projekt zachęci innych, żeby nie byli bierni i korzystali ze zdobyczy nauki. Podpowie, co możemy zrobić ze sobą. Już niedługo będą takie performanse: wyobraźmy sobie, że mamy na scenie wielki sześcian wypełniony płynnym szkłem akrylowym. Artysta wchodzi do środka i zalewa się tym szkłem, zastyga, jego płuca i wszystkie wnętrzności też zostają zalane. Ostatni moment jego życia będzie zamrożony na wieki wieków.

Istnieją już podobne technologie konserwacji ludzkiego ciała. Po Europie jeździ obwoźna wystawa anatoma Gunthera von Hagensa, ale on preparuje ciała zmarłych.

Jestem przeciwnikiem tej działalności, to jest tanie, komercyjne, w dodatku źle zakomponowane.

Hagens sprzedaje swoją wystawę jako teatr anatomii, ciała zmarłych kupuje w Chinach.

Widziałem podobne propozycje, które szanowały ciało, projekty przeprowadzone w sposób etyczny i w zgodzie z prawem. Tu jest od początku do końca jakaś Wielka Pardubicka; nieprzemyślana gonitwa za pieniądzem.

Wizja artysty, który próbuje się zakonserwować jak owad w bursztynie, jest technicznie możliwa do zrealizowania. Potrzeba tylko jednego: desperata, który chciałby to zrobić.

Przy populacji, jaką dziś mamy, na pewno znajdą się osoby gotowe na wszystko, żeby zaistnieć. A na pewno po wykonaniu takiego performansu artysta zaistniałby wszędzie. Problem polega na tym, że nie jesteśmy na to przygotowani, ani instytucje, ani prawo.

Właśnie, prawo. Jak wyglądałaby umowa z takim artystą? Co z ubezpieczeniem, komu wypłacić honorarium?

Przepada.

Honoraria musiałyby być płacone jako zaliczki. Ale wracam do pytania, jak wyglądać będzie sztuka poza instytucjami, kto ją będzie tworzyć?

Każdy z nas będzie mógł stać się artystą, niezależnie od tego, czy posiadamy wykształcenie i umiejętności manualne, czy nie. Wyobrażam sobie program komputerowy, który projektuje obrazy zgodnie z naszym gustem. Samo-artystyczny program wytwórczy. Zbieramy z Internetu całą ikonografię, która nam się podoba, wrzucamy do tego programu. Program pyta nas o wszystko, robi test, które formy np. z obrazu Picassa najbardziej nam się podobają, bada wrażliwość na kolor, kompozycję i to zapamiętuje. Im więcej pytań i obrazów, tym trafniejszy będzie rezultat. W efekcie powinno powstać dzieło naprawdę świetne.

Mam tylko wątpliwość, czy to będzie sztuka. A może raczej suma stereotypowych oczekiwań, jakie ludzie mają wobec sztuki? Nie obawia się pan, że powstanie jakiś kicz, pejzażyk w pastelowych barwach ze strumieniem i nagą dzieweczką?

Na dzień dobry to w ogóle może być jakaś masakra, ale użytkownik może dalej pracować z tym programem, doskonalić obrazy i się kształcić.

Przypominam sobie, że podobny projekt został już kiedyś zrealizowany. Dwaj rosyjscy artyści, Komar i Melamid, z kompozytorem Dave'em Soldierem pod koniec lat 90. skomponowali dwa utwory: najbardziej poszukiwany i najbardziej niechciany. Podstawą było badanie opinii publicznej, w którym zapytano, jakie gatunki muzyki i instrumenty najbardziej podobają się ludziom, a jakie najmniej. W tym najbardziej niechcianym utworze były fragmenty śpiewu operowego, dźwięk dud i muzyka z westernów, a w najbardziej pożądanym brzmiał fortepian, gitara i tekst o miłości. Ani jednego, ani drugiego nie dało się słuchać.

Diabeł tkwi w szczegółach. Wszystko zależy od tego, jak podejdziemy do programu, czy będzie to tylko zabawa, czy proces twórczy. Wyobrażam sobie podobny program do komponowania. Zapyta nas o algorytmy, skoki tempa, przebieg utworu i kiedy wstaniemy rano, będziemy mieli gotowe cztery utworki. Odsłuchujemy, no i zaczynamy je krytykować. Komputer uczy się na swoich błędach i na naszych nowych wytycznych.

Ta idea odzwierciedla procesy zachodzące w dzisiejszej kulturze, bo rzeczywiście z biernych odbiorców staliśmy się prosumentami, czyli konsumentami, którzy jednocześnie produkują nowe treści. Zamieszczamy zdjęcia na Facebooku, kręcimy krótkie filmy, potrafimy je montować. Nawet bez manualnych umiejętności możemy stworzyć prostą grafikę za pomocą programu komputerowego. Jesteśmy

producentami tak zwanego kontentu. Pytanie, czy możemy być kreatorami, twórcami. Bo w tym, o czym pan mówi, brakuje nowej idei, elementu kreacji.

Ale ja byłbym bardzo rad, gdyby masy zaczęły robić swoje widoczki, te ich świeże bułeczki trafiałyby również do mnie. I czy ja bym je zjadł, czy one by mi stanęły w gardle – nie wiem, ale bym się też tym żywił. Miałbym większe spektrum informacji do dalszego rozwoju. Nie możemy komuś zabronić tworzyć tylko dlatego, że jest mało kreatywny albo nie ma tego paluszka z talentem. Nie, tu chodzi o nowy smak. Dzisiaj musimy wybierać z nauki, ze sztuki, ze wszystkiego, co nas otacza, i kto pierwszy w dobrym kontekście osadzi dany temat, rozwinie go i dokończy, ten zostanie zauważony. Myślę, że przyszłość w sztuce to taka wielowarstwowa półka do pobierania dobrych informacji, cennych uwag tekstualnych i obserwacji wizualnych, skierowana na współgranie obu tych dyscyplin, żeby tekst zgrywał się z obrazem. Najfajniejszą rzeczą jest zebranie tego wszystkiego do jednego garnka. Artysta musi używać nauki, filozofii, troszeczkę literatury, żeby wrażenie było pełne.

Nie obawia się pan, że masowa twórczość odbierze panu pracę?

Myślę, że nie, bo zawsze wygra wyobraźnia. Nie talent, rzemiosło czy umiejętności, tylko wyobraźnia.

A co z ekonomiczną stroną sztuki? Żeby być artystą, trzeba mieć przestrzeń do kreacji, czas, środki. Artyści utrzymują się ze sprzedaży swoich prac albo są wspierani przez mecenasów, publicznych i prywatnych. Z czego utrzymywaliby się pańscy masowi artyści?

Taki program do generowania obrazów czy muzyki kosztowałby parę groszy. Wystarczy jeden metr kwadratowy, żebyśmy się zmieścili z naszym komputerem. Czas nie gra roli, tak jak mówiłem, pewne rzeczy można rozłożyć na kilka pokoleń. A jeśli ktoś chce być sławny tu i teraz, to jest stracony już na wstępie.

Chciałby pan sięgnąć do zasobów kreatywnych społeczeństwa?

Nie tylko, myślę, że olbrzymi potencjał tkwi w tych wszystkich niezrealizowanych ideach i projektach z przeszłości, które odpadły na jakimś etapie. Lubię sięgać po prototypy, które nigdy nie ujrzały światła dziennego, i myślę, że dobrze byłoby je pokazać, bo to stwarza sytuację z pogranicza przeszłości i przyszłości. Dzisiaj możemy na przykład zebrać fundusze i zrealizować pomysł komputera, który odpadł z konkursu w 1950

roku. Taki komputer nie byłby szybki, ale mielibyśmy frajdę, kiedy po jakimś czasie przeliczyłby, ile to jest dwa plus dwa.

To jest kompletnie nieużyteczne.

Ale pokazuje, że możemy dać szansę każdemu pomysłowi, który został odrzucony na jakimś etapie. Czasem dobrze jest odkurzyć stare patenty. Nagle może się okazać, że pomysł z 1970 roku na uleczenie życia kulturalnego w Lublinie jest genialny. Czasami pędząc do przodu, warto zanurzyć się w pędzie do tyłu.

Proponuje pan, żeby wrócić do dawnych utopii i spróbować je wcielić w życie?

Pod tym tylko warunkiem, że byłyby lepsze od dzisiejszych. Jeszcze niedawno był pomysł, żeby wszystkie albumy muzyczne wydawać na małym pendrivie, a okładka byłaby wielkości paznokcia. To nie wypaliło. Najlepszym nośnikiem muzyki wciąż pozostają płyty winylowe. Jeśli postawimy pytanie, co nas najbardziej cieszy: pendrive, dwupłytowy album na DVD czy winyl, odpowiedź będzie brzmieć: winyl, bo tworzy wrażenie fizycznej obecności zapisu. W przypadku cyfrowych nośników szacunek do zespołu wydaje się jakby mniejszy, człowiek nawet się nie wczytuje w tę okładkę. Przy winylu czytało się całą okładkę i było mało. Miniaturyzacja u mnie nie wchodzi w grę, szukam dużych gabarytów, za którymi chowa się mądrość i pomysł na nowe technologiczne zagrywki.

Wspomniał pan o widzach. To jest również ważne wyzwanie dla przyszłości kultury. No bo jeśli każdy będzie artystą, to kto będzie odbiorcą? Czy w pańskiej wizji przyszłości jest w ogóle miejsce dla odbiorców?

Ja też jestem odbiorcą. Artysta to nie jest człowiek, który siedzi w piwnicy i tylko wypuszcza przez okno swoje dzieła. Myślę, że w przyszłości odbiorcy będą mieli artystyczne przygotowanie. Trochę o takich ludzi zabiegamy, bo widzimy lekki spadek zainteresowania sztuką. Jednym ze sposobów, aby to zainteresowanie wzbudzić, mogą być wystawy z przeszłości na życzenie. Tak jak kiedyś dzwoniło się do telewizji z prośbą, aby puścili jeszcze raz *Czterech pancernych i psa*, tak teraz będzie możliwe zobaczenie np. wystawy, która odbyła się w 2000 roku w lubelskiej Galerii Białej.

Ale miałyby to być prawdziwe dzieła z przeszłości czy ich imitacje?

Pokazanie dzieła z kolekcji byłoby nudne. Mówimy o rekonstrukcji.

Jaki byłby sens takiego remake’u?

Żeby znowu to ujrzeć, pokontemplować, a może młodym pokazać, co było ważne w tamtych latach. Dzisiaj bardzo dobrze dokumentujemy wystawy i jesteśmy przygotowani na taką rekonstrukcyjną pracę kuratorską.

Recykling dzieł z przeszłości to silny nurt w dzisiejszej kulturze, rekonstruuje się na przykład choreografię, czyli coś bardzo ulotnego. Można dzisiaj zobaczyć choreografię Marthy Graham z lat 30. w wykonaniu nowych tancerzy.

To tak jak z książką, w której za każdym razem można przeczytać nowe rzeczy. Pozwoli nam to wracać do dawnych dzieł i znajdować w nich nowe kwestie.

Mamy więc taką wizję przyszłości: duża część populacji zajmuje się sztuką, każdy ma w domu fajny program, który mu pomaga w malowaniu obrazów lub komponowaniu muzyki spełniającej jego oczekiwania. Niektórzy artyści są tak zdesperowani i żądni uwagi, że są gotowi na śmierć dla sztuki. Wracamy do pomysłów, idei, utopii z przeszłości. Rekonstruujemy wystawy, które były ważne kiedyś. To jest jakaś niesłychana wizja, tylko wciąż zachodzę w głowę, z czego artyści będą żyć, jeśli nie będą sprzedawać swoich prac.

Ja tylko gdybam. Przypomnę jedną rzecz. Kilka lat temu robiłem tak zwane wirusy: wprowadziłem do obiegu książki, które wyglądały jak stare, chociaż były napisane na nowo. Nie miały numerów ISBN, obłożone były w szary papier. Teraz krążą po antykwariatach. To samo zrobiłem z fotografiami. Po dziewięciu latach odkryłem, że jedna fotografia jest w sprzedaży w antykwariacie jako historyczna. Czyli przyszłość w sztuce może polegać również na tym, że artysta będzie rozsiewał wirusy, które będą do odczytania za pięć, dziesięć lat, a może nigdy.

Jakie ma pan plany na najbliższy rok?

W głowie mam kilka prac, sporo jest w fazie rozwojowej. Jadę do Bochum, gdzie wezmę udział w wystawie *Das ist nicht Detroit* [To nie jest Detroit]. Tam padły już chyba wszystkie fabryki, które mogły paść, podobnie jak w Detroit, stąd tytuł. Moim pierwszym projektem było działanie w byłej fabryce Opla, która została niedawno zamknięta. Miałem zamiar odwrócić sytuację produkcji: żeby to nie ludzie wytwarzali samochody, ale samochody ludzi. Chciałem zbudować roboty wyglądające na samochody, które wytwarzałyby manekiny z crash testów. Na końcu linii produkcyjnej zamiast manekinów wychodziliby żywi ludzie, chciałem

wykorzystać do tego grupę teatralną. Niestety, z przyczyn technicznych nie mogłem tego zrealizować, hala okazała się niedostępna. W zamian robię rzecz, która rozgrywać się będzie w dawnej kotłowni w Bochum. Wykonam trzy manekiny do crash testów, zrobię z nich muzyków i wydam im album z industrialną muzyką. To wszystko mam nadzieję będzie zarejestrowane na jakimś czarnym winylu, ewentualnie szpulowcu. Będzie to oczywiście ukłon w stronę zespołu Kraftwerk, który grał w tych przestrzeniach.

Czy istnieją projekty, których dziś nie jest pan w stanie zrealizować z powodów technicznych, finansowych albo społecznych, a które być może staną się możliwe w przyszłości?

Jest taki projekt, nazywa się *Chleb*. Chciałem go zrobić w Jerozolimie, ale ministerstwo kultury uznało go za niegrzeczny i nie dało na niego pieniędzy. Widz wchodzący na wystawę miał być przywitany chlebem i solą. Pierwsza sala miała przypominać sklep z pieczywem, wszędzie bochenki chleba i kromki rozłożone na regałach. W drugiej sali miał odbywać się wypiek tego chleba. Piec przypominałby krematorium, bo krematoria były budowane na wzór pieców chlebowych. Poprzez mąkę i węgiel miałbym do czynienia z czernią i bielą. Pot zbierałbym z czoła do szklanki i podgrzewając go, otrzymywałbym sól. I ta sól byłaby właśnie podawana do chleba.

No to nie dziwię się, że ministerstwo kultury się przestraszyło. Staropolska gościnność w krematorium plus chrześcijańska symbolika ofiary. Wybuchowa mieszanka.

To mocny projekt, ale moim zdaniem na tyle dobry, że powinien doczekać się realizacji. Ale być może do tego trzeba innego odbiorcy. Jeżeli nie uda się go zrealizować w Izraelu czy w Polsce, to grunt znajdzie się gdzieś indziej. Czas to zweryfikuje. Drugi projekt marzeń to zapisywanie snów. To jedna z ciekawszych propozycji na przyszłość, bo chodzi nie tylko o zapis samego obrazu, ale rejestrację wszystkich zmysłów. Trzeba byłoby stworzyć taki inkubator do zapisu snów i ich odtwarzania w 7D czy 8D.

Chodzi o to, żebyśmy mogli śnić cudze sny?

Nie, wystarczy zapisać własne, to już byłby duży sukces. Ale gdyby udało się przeżyć cudze sny, to byłaby rewolucja. Musiałaby być tylko zgodność biologiczna dwóch osobników, bo jeśli chemia wprowadzona do

organizmu w celu wywołania snów byłaby nieodpowiednia, mogłoby to doprowadzić do powikłań.

W tej pierwszej wersji byłoby to dzieło, którego twórca jest zarazem jedynym odbiorcą. Wierzy pan, że to się da zrealizować?

Warto to zrobić, choćby połowicznie. Na tym polega ta droga: sięgamy do gwiazd, których nie możemy dosięgnąć.

7

POWIEŚCI NIE ZNIKNĄ

IGNACY KARPOWICZ

Bardzo możliwe, że teraz zataczamy koło i wracamy do początku. Że znowu zdolność do czytania ze zrozumieniem będzie umiejętnością elitarną, bo w świecie obrazkowym trzeba czytać tylko cyfry i ile co kosztuje – reszta jest opowiedziana. No i cóż, jeśli tak będzie, trochę smutno, ale literatura przetrwa.

ROMAN PAWŁOWSKI**: Dlaczego nie masz profilu na Facebooku?**

IGNACY KARPOWICZ: Nigdy nie używałem Facebooka. Zatrzymałem się na poziomie maili i niekiedy smsów. Po prostu nie mam potrzeby dzielenia się z przypadkowymi ludźmi swoim życiem.

A wydawca cię do tego nie namawia?

Namawia, ale nieskutecznie.

Nie masz też strony internetowej.

Na to wydawca też mnie namawia, nieskutecznie. Nie mam takiej potrzeby.

Przyznasz, że jest to dość wyjątkowe na dzisiejszym rynku wydawniczym, którego podstawą jest promocja w Internecie i utrzymywanie kontaktu z czytelnikami na portalach społecznościowych.

Tak, ale póki co wolno mi i się nie złamię, bo to nie jest sposób komunikacji, w którym czuję się komfortowo. Uważam, że po wynalezieniu telefonu powinniśmy zrobić „stop”. Bardzo pięknie Peter Sloterdijk napisał, że rozwój środków komunikacyjnych tak naprawdę polega na tym, że możemy źle mówić o ludziach, którzy są daleko od nas. Wcześniej ten przywilej obgadywania był zastrzeżony tylko dla najbliższych sąsiadów. Nie wiem, czy jest się z czego cieszyć, że podłączamy się do Internetu i za chwilę znajdujemy się na przykład w Japonii albo oglądamy Saharę. Moim

zdaniem ten szybszy, większy świat jest światem mniejszym. To, że możemy być wszędzie, ten świat bardzo zacieśniło i skurczyło.

Jak nowe środki komunikacji zmieniają perspektywę pisarza, jeśli w ogóle coś w twoim życiu zmieniają?

Chyba jedyną zmianą wprowadzoną przez nowe media jest poszatkowanie percepcji. Nie potrafimy się skupić na czymś dłuższym i wymagającym uwagi. Pisząc jakiś artykuł, siedzimy w necie i ciągle coś sprawdzamy. Tekstów nie doczytujemy do końca, bo wszystko jest w leadzie. Słuchamy muzyki przy włączonym telewizorze, bo obrazki dobrze robią na psyche nawet bez fonii. Żyjemy w świecie zanieczyszczonym bodźcami i to nie wychodzi naszej cywilizacji na zdrowie.

Nie zaprzeczysz chyba, że nowe technologie komunikacji zbliżają ludzi, pozwalają utrzymać kontakt bez względu na to, jak daleko znajdują się nasi bliscy czy znajomi. Dlaczego wolisz tradycyjne metody?

Nowe media, zwłaszcza te społecznościowe, fejsbuki, instagramy i tak dalej, pozwalają z jednej strony być bliżej kogoś, kto jest w fizycznym sensie daleko, i to jest dobre. Z drugiej jednak pozwalają na to samo z bliskimi w sensie fizycznym osobami, na przykład z przyjaciółmi mieszkającymi w tym samym mieście. Powstaje wtedy taka kolorowa namiastka bliskości, ograniczona do anegdotek, zdjęć posiłków albo szerowanych filmików o „słodkich" kotkach. Już lepiej nie mieć kontaktu z drugim człowiekiem, niż decydować się na taką zastępczą formę.

Jakie masz plany na przyszłość?

Najbliższy plan jest paraliteracki, będzie to adaptacja *Sońki* w Teatrze Dramatycznym im. Węgierki w Białymstoku[6]. Potem być może film oparty na *ościach*, jeżeli wszystko pójdzie zgodnie z planem, no i trzeba będzie wziąć się za nową powieść.

Możesz już o niej coś powiedzieć? Masz wyobrażenie, jaki będzie temat, język, bohater?

Problem polega na tym, że mam trzy pomysły na trzy zupełnie różne powieści i żaden jeszcze nie dojrzał. Jeden, roboczo nazwałem to *Gatunki*, będzie o dwójce pisarzy gatunkowych: bohaterka numer jeden produkuje cztery opowieści o miłości rocznie, bohater numer dwa produkuje rocznie

dwa kryminały. Te gatunki zaczynają się krzyżować, trochę miłości pojawi się w kryminale, a w opowieści o miłości pojawi się śmierć. Drugi pomysł to saga, ale wstecz. To znaczy zaczynałaby się dzisiaj, a skończyłaby się może pod koniec XIX wieku. A trzeci to pewien rodzaj psychodramy, powieści psychologicznej. Będzie miłość, będzie nienawiść; zastanawiam się, czy będą trupy.

Posłuchaj, jakie są prognozy dla rynku wydawniczego: w ciągu najbliższych dziesięciu lat książki papierowe staną się luksusem dostępnym dla niewielu. Będziemy czytać książki niemal wyłącznie w formie e-booków. Rozwój wielkich sieci sprzedaży, w których książka jest tylko jednym z produktów, może zepchnąć literaturę piękną na margines. Coraz mniej się będzie liczyć twórczość, coraz więcej przetwórczość; już dzisiaj do istniejących powieści powstają prequele i sequele, aby to samo można było sprzedać dwa razy. Gdzie tutaj jest miejsce dla kogoś takiego jak ty, kto zajmuje się wymyślaniem nowych historii?

Wydaje mi się, że to miejsce wcale nie znikło. E-booki nie zabijają literatury, bo ktoś to musi napisać. Książka nie zaginie i paradoksalnie uważam, że ma się dobrze. Cieszy mnie bardzo, że na spotkaniach z czytelnikami pojawiają się ludzie w każdym wieku. Młodzi nadal chcą czytać.

Nie zatrważa cię coroczny raport Biblioteki Narodowej na temat stanu czytelnictwa w Polsce? Dwie trzecie Polaków nie przeczytało w ciągu roku żadnej książki. Z pozostałej jednej trzeciej tylko niewielka część regularnie sięga po książki.

Literatura, ta wysoka, ambitna, trudniejsza, na pewno będzie coraz bardziej elitarna, ale nie wydaje mi się, żeby poziom czytelnictwa spadł do jakiegoś dramatycznie niskiego poziomu. Już mamy tak niski poziom, że nie bardzo jest dokąd schodzić. Mam tylko nadzieję, że ci, którzy pozostaną przy książce, wybiorą jej papierową wersję, bo to jest po prostu przyjemne.

Statystyki są jednak nieubłagane. Od upadku komuny nakłady literatury pięknej zmniejszyły się drastycznie. W ostatnim roku PRL-u średni nakład to było szesnaście tysięcy egzemplarzy. Dzisiaj to tysiąc sześćset.

Wychodzi za to znacznie więcej tytułów.

Ale nakłady pojedynczych książek są dziesięć razy niższe. I to liczone łącznie z podręcznikami i Harrym Potterem. Myślisz czasem, siadając rano do pisania, do ilu czytelników dotrzesz?

Nie, akurat o tym nie myślę. Mam ten luksus, że przez lata pracy udało mi się zgromadzić grupę naprawdę wiernych czytelników. Kazia Szczuka,

literaturoznawczyni, musiała kiedyś dokonać autoprezentacji, swoje wystąpienie zakończyła słowami: „Aha, i jestem snobką”. No i OK. Niech czytają mnie ci wybrani. Mnie, Michała Witkowskiego, Dorotę Masłowską, czemu nie? Nie wszyscy musimy czytać Małgorzatę Kalicińską albo thrillery.

Bohaterka twojej przyszłej powieści Gatunki pisze cztery książki rocznie, bohater dwie. To jest niesamowity kierat, nawet jeżeli pisze się literaturę gatunkową, opartą na schematach. Trudno mi sobie wyobrazić przestrzeń na kreację w takim rytmie. Ty też nie robisz przerw; ostatnio wydajesz co roku nową powieść. Czy to wynika z potrzeby, czy zmusza cię do tego wydawca?

Nigdy nie podpisałem umowy, która by mnie uwięziła. Wydaję dopiero wtedy, gdy uznam, że książka jest gotowa i że chcę ją upublicznić. Mój wydawca jest z Krakowa, co oznacza, że żyje w trochę innym porządku; wszystko jest robione wolniej i kulturalniej, bez nacisków i podchodów.

To jesteś w wyjątkowej sytuacji. Inni autorzy, aby się utrzymać, muszą produkować książki taśmowo. Jednym z powodów, dla których literatura stała się wyrobnictwem, jest wojna cenowa między dystrybutorami. Brałeś udział w pracach nad ustawą, która ma zapewnić minimalną cenę książki. Na czym polega to rozwiązanie?

Chcemy prawnie zagwarantować, aby przez rok od chwili premiery książki nie było można obniżyć jej ceny. Idzie o to, że polski rynek książki jest niszczony przez wojny cenowe. Cena na okładce stała się fikcją, dystrybutorzy obniżają ją o dwadzieścia, czterdzieści, a nawet sześćdziesiąt procent… Dotyczy to nie tylko książek, które są rok czy więcej po premierze, ale i nowości. Ta sytuacja wyczerpuje każdego, tracą na tym wszyscy: pisarze, wydawcy, księgarze. Nawet duże sieci, takie jak Empik, zdały sobie sprawę, że gigantyczne promocje się nie opłacają.

Efektem wojny cenowej jest wykańczanie małych księgarni.

Tak, to już się stało. I o ile nie jest to może szczególnie bolesne w dużym mieście, o tyle w małych miasteczkach księgarnia była jedynym lub jednym z niewielu ośrodków kulturotwórczych. Księgarz zwykle znał się na rzeczy; można było wejść, porozmawiać, pooglądać, a teraz tego nie ma. W moim mieście, Białymstoku, w centrum było kilkanaście księgarni, do dzisiaj przetrwały dwie, przy czym w jednej są sprzedawane też garnki.

Dlaczego ta ustawa jest potrzebna?

Po pierwsze dlatego, że to rzeczywiście działa i to nie jest żadne naruszenie wolności. Większość krajów Unii Europejskiej zastosowała podobne rozwiązania. Po drugie, jeśli nie zostanie przyjęta, to wszystkich zmiecie Amazon, który właśnie wchodzi do Polski. Mamy tutaj doświadczenia z rynku amerykańskiego i brytyjskiego – nie będzie literatury jakościowej, tylko gatunkowa. W nowym amazonowym świecie Eustachy Rylski czy Jerzy Pilch nie mają racji bytu. To jest koniec rynku wydawniczego; mam na myśli cały ten łańcuszek, który zaczyna się od autora, a kończy na czytelniku kupującym czy to w księgarni, czy w Internecie książki, które wybrał. Albo więc ta ustawa zostanie uchwalona, albo będzie jeszcze gorzej. I wtedy będziemy mogli lamentować jeszcze bardziej.

Czemu wielkie sieci sprzedaży nie wspierają literatury artystycznej? Przecież na niej też można zarobić.

Ponieważ hurtownicy i dystrybutorzy potrzebują szybkiego zwrotu włożonych funduszy. W związku z tym będą oczekiwać od wydawcy książek, które się szybko sprzedadzą. Literatura ambitna sprzedaje się w dłuższym cyklu, i to się im nie opłaca. Jeżeli taka literatura w ogóle przetrwa, to w niszowych wydawnictwach i księgarniach. Bo jednak wydanie książki to są spore koszty. I nie mówię teraz o papierze ani o okładce, ale przecież to jest także redakcja, korekta, niekiedy trzeba różne rzeczy posprawdzać, zrobić badania; i wydawca w tym oczywiście uczestniczy. Żeby więc powstała książka dobrej jakości, potrzebny jest czas i stabilność finansowa. A jednego ani drugiego nie będzie. Wydawca musi wiedzieć, że nie zbankrutuje w przeciągu trzech lat. Tymczasem wojny cenowe sprawiają, że nawet wielcy wydawcy nie mogą być pewni swego losu.

Czy odpowiedzią na zmiany na rynku wydawniczym może stać się zjawisko self publishingu, czyli samodzielna publikacja książek w specjalnych wydawnictwach? Kiedyś wydawanie książek własnym nakładem było synonimem grafomanii, uchodziło za coś gorszego, dziś staje się coraz bardziej popularne, zwłaszcza w literaturze gatunkowej. Są już autorzy, którzy z self publishingu wyciągają bardzo przyzwoite dochody, pozwalające im pisać następne książki.

W Polsce działa już co najmniej jedno wydawnictwo self publishingowe, nawet widziałem książkę przez nich wydaną. O dziwo, wszystko było

zrobione bardzo profesjonalnie. Tyle że w polskich realiach nie mogę sobie wyobrazić wejścia self publishingu do głównego nurtu.

Dlaczego?

Póki co jestem zadowolony z klasycznej formy publikowania książek. Organizowanie całego tego procesu samodzielnie niezbyt mnie pociąga, a do tego mam kilka przykładów, że nie warto się na to porywać w sytuacji, kiedy się nie posiada zmysłu biznesowego. Choćby Olga Tokarczuk opowiadała mi o swoim już zamkniętym wydawnictwie Ruta. Dziękuję bardzo!

Nie tak dawno wieszczono schyłek wielkich powieści, które miały zostać wyparte z rynku przez krótkie formy, nowele, opowiadania, mikropowieści. Tak się jednak nie stało.

Rzeczywiście, opowiadania w Polsce sprzedają się źle, wyjątkiem jest Alice Munro, ale to noblistka. Kilkanaście lat temu toczyła się dyskusja o tym, że wielka powieść umarła. A potem proszę bardzo: *Lód* Jacka Dukaja – tysiąc stron, *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk – tysiąc stron, *Wszystko, co lśni* Eleanor Catton – dziewięćset stron. Weźmy chociażby Harry'ego Pottera – siedem tomów, każdy kolejny jest grubszy. Ostatni jest może nawet cztery razy grubszy niż ten pierwszy. Więc potrzeba zasmakowania w dużej opowieści nadal tkwi w czytelniku. I wydaje mi się, że ten rodzaj spójności, epickości jest odtrutką na świat w odcinkach, w którym uczestniczymy. Więc ja się akurat o to nie lękam, że użyję papieskich słów. Nie lękajmy się – powieści nie zaginą.

Jednak czas wielkich narracji, które opisują całe światy, przemija. Przecież nie oczekujemy dzisiaj od literatury, że da nam opis całej naszej rzeczywistości. Nie czekamy na nowego Fausta, nową Komedię ludzką czy W poszukiwaniu straconego czasu, które nam nazwą i objaśnią całą rzeczywistość.

To prawda, żyjemy w czasach, w których do jakiegokolwiek ogólnego stanowiska można dojść tylko od szczegółu. Jonathan Franzen, ulubiony pisarz Baracka Obamy, pisze potężne powieści, chociażby *Wolność*. Oparte są one na klasycznej, realistycznej konwencji i „udają", że ogarniają cały świat. Ale to oczywiście nieprawda. Franzen zrobił to bardzo sprytnie: pokazuje całą, kompletną rzeczywistość poprzez kilkunastu bohaterów, którzy wchodzą w różnego rodzaju relacje ze światem i z innymi ludźmi. I to działa! To znaczy czytelnik dostaje cały świat, a że nie obejmuje on

wszystkich grup społecznych, to już inna sprawa. Nigdy nie było tak, by jakaś powieść skutecznie opisała świat. Oczywiście były próby powieści totalnych. Kiedyś faktycznie mogły jeszcze imponować czytelnikowi i udawać, że mówią o całym świecie, teraz to niemożliwe. W naszym świecie nie da się napisać powieści o wszystkim.

Klasyczni powieściopisarze też przecież nie wiedzieli wszystkiego.

Ale udawali, że wiedzą. A nam jest coraz trudniej udawać. Myślę, że to, co każdy pisarz ma do zaoferowania, to jego bardzo prywatna wizja świata. Nawet jeśli jest to narracja trzecioosobowa, w miarę chłodna, to tak czy siak jest to przepuszczone przez osobę, która ten tekst napisała, więc to jest takie zapoznawanie się ze światem jakiejś innej osoby. Rodzaj rozmowy, a czasem kłótni między czytelnikiem a autorem.

W tym kontekście zastanawia mnie fenomen autobiograficznej powieści Moja walka norweskiego pisarza Karla Ove Knausgårda. Sześć tomów, trzy i pół tysiąca stron i radykalnie szczera, niemal ekshibicjonistyczna opowieść o życiu przeciętnego człowieka, od dzieciństwa do wieku dojrzałego. Pełna opisów banalnych czynności, jedzenia, gotowania, sprzątania. Czytelnicy na całym świecie rzucili się na to dzieło, w norweskich firmach ponoć wprowadzono zakaz rozmów o tej książce, bo dezorganizowały pracę. Na czym polega ten fenomen? Czy autobiograficzność i dokumentalność są bardziej pociągające od fikcji?

Przede wszystkim dajemy się nabrać na rzekomą „autentyczność” Knausgårda. To przecież jest zrobione, skonstruowane. On sam musi się nieźle bawić, czytając o swojej szczerości. Dość powiedzieć, że puntem wyjścia dla Norwega był… *Dziennik* Witolda Gombrowicza. Polskiej dziennikarce przeprowadzającej z nim wywiad pokazał pomazany, popodkreślany egzemplarz Gombrowiczowskiego *Dziennika*.

Który jak wiadomo był konstrukcją literacką, nie żadnym dziennikiem.

Siłą literatury jest przetworzenie własnego doświadczenia w tekst czy opowieść. I robią to również reporterzy. Kiedyś Adam Leszczyński mi opowiadał, że w reportażu skrócił wiele nudnawych dni do jednego, za to pełnego zdarzeń. Podobnie postępował Ryszard Kapuściński. I wszyscy inni, którzy piszą naprawdę dobrze.

Literatura staje się prywatna, ale i lokalna, czerpie energię z miejscowej kultury, mitologii, krajobrazu. Mamy Gdańsk Stefana Chwina i Pawła Huelle, Dolny Śląsk Olgi Tokarczuk, Wałbrzych Joanny Bator, środkowo-wschodnią Europę Andrzeja

Stasiuka, Wisłę Jerzego Pilcha, ty masz swoją Białostocczyznę, twoje rodzinne strony, w których rozgrywa się akcja Sońki. Czy myślisz, że to osobiste, lokalne spojrzenie, związane z własnym horyzontem, będzie nabierało znaczenia w literaturze?

Tak. Ale jednocześnie obronią się tematy uniwersalne. Zaskakująco dobrze działa w dzisiejszych czasach proza Virginii Woolf, a to dlatego, że wszyscy mamy emocje. Stosowanie reguł psychologicznego opisu w konstrukcji bohaterów jest czymś, co się nie starzeje, więc Virginię Woolf można czytać całkiem współcześnie i bez bólu. Najnowsza powieść Zadie Smith *Londyn NW* bardzo wiele zawdzięcza takim ciągom myślowym, strumieniom emocji, tylko oczywiście obrobionym pod współczesnego czytelnika, i to jest to, co przetrwa.

Czy mógłbyś wymienić trzy książki, które twoim zdaniem wyprzedziły swój czas i dzisiaj nabierają nowej aktualności, jak proza Wirginii Woolf?

Jednym z takich utworów jest *Moja Tulipanka*, którą napisał Joe Randolph Ackerley. To opowieść o zadziwiającej przyjaźni, może trochę miłości, między narratorem a psem, owczarkiem niemieckim, czyli rzeczoną Tulipanką. W tym tekście, powstałym w latach 60. zeszłego stulecia, absolutnie niezwykły jest pewien rodzaj porozumienia między psem a człowiekiem. Narrator zdaje sobie sprawę, że kontaktuje się z inną istotą, i stara się do niej dotrzeć, ale nie próbuje jej zmienić. A więc na przykład toleruje fakt, że psy komunikują się głównie za pomocą zapachów, czyli uryny i odchodów, co prowadzi nieomal do bójek z sąsiadami. Ponieważ pies potrzebuje polować, bohater zabiera go do lasu, gdzie Tulipanka zagryza króliki.

Dlaczego jest to książka wychylona w przyszłość?

Ponieważ rysuje nową, bogatszą perspektywę kontaktu na linii człowiek – zwierzę. Bez antropomorfizacji z naszej strony, bez różnych słodkości, ale też bez jakiegoś fanatyzmu. Kolejna pozycja to oczywiście *Pod skórą* Michela Fabera. Tutaj jest podobny problem styku między człowiekiem a istotą z innego świata; autor zadaje pytanie, czy nie powinniśmy wykazać trochę mniej hipokryzji w naszym nastawieniu do innych. Rasa inteligentnych kosmitów, przypominających ogromne koty, traktuje Ziemię jak miejsce, gdzie można zdobyć bardzo pożądane na ich rodzimej planecie mięso, ludzkie mięso. Faber ustawia ludzki gatunek w sytuacji, w której u nas znajdują się teraz inne gatunki uznane za jadalne. To my jesteśmy dla

kosmitów wieprzowiną czy wołowiną. Bardzo odświeżająca perspektywa. Trzecia książka to *Nie opuszczaj mnie* Kazuo Ishiguro. To świat, w którym zamożni ludzie płacą za wyhodowanie swoich kopii. Te kopie żyją w specjalnych ośrodkach, mogą nawet utrzymywać ze sobą pewien rodzaj kontaktu czy bliskości, ale żyją nie do końca świadome, że są tylko dawcami organów na wypadek, gdyby ich właściciel, oryginał, zachorował. I to jest problem, z którym, jak mi się wydaje, już niedługo trzeba będzie się zmierzyć.

Takich nowych tematów, które są wyzwaniem dla literatury, będzie więcej. Na przykład kwestia eutanazji.

O tym mówi świetna, trochę młodzieżowa powieść, która wzburzyła prawicowych recenzentów – *Wszechświat kontra Alex Woods* Gavina Extence'a. Jest to historia chłopaka, który zaprzyjaźnia się z weteranem wojny wietnamskiej, a potem postanawia go dostarczyć do kliniki eutanazji w Szwajcarii. Krytycy prawicowi oburzyli się, bo z ich punktu widzenia eutanazja z gruntu jest zła i nic jej nie usprawiedliwia. A to jest moim zdaniem – nie tylko moim, narratora tej powieści również – nieludzkie. Jeżeli człowiek rzeczywiście ma wolną wolę, to ma prawo podjąć decyzję o własnym życiu lub śmierci. To temat, który na pewno będzie żywiołowo dyskutowany nie tylko w Polsce.

Czeka nas też literatura postkolonialna, która w krajach anglojęzycznych funkcjonuje już od dawna. Wyzwaniem dla polskich pisarzy będzie opisanie XVII, XVIII wieku na Ukrainie, Litwie, Białorusi, opisanie ekonomicznego i ludzkiego wyzysku dawnych kolonii Rzeczpospolitej. To temat ważny nie tylko z perspektywy historycznej, ale też dla współczesnej świadomości. W Polakach wciąż pokutują postawy wyższości wobec narodów Wschodu.

Pierwszym głośnym tekstem na ten temat był *Przyjdzie Mordor i nas zje* Ziemowita Szczerka, zbiór reportaży o Ukrainie widzianej oczami Polaków, opowieść o spotkaniu dwóch stereotypów – polskiego na temat Ukraińców i ukraińskiego na temat Polaków. Polacy na Wschodzie odbijają sobie poczucie niższości, którego zdają się doświadczać na Zachodzie. Wystarczy poczytać o upokorzeniach doświadczanych regularnie przez ukraińskich pisarzy na granicy. Muszą udowadniać, że są naprawdę pisarzami i że nie wjeżdżają do Polski po to, żeby pracować na czarno. Po tej książce na pewno przyjdą kolejne teksty, bo okazało się, że nie dość, że ta rzecz nie

została w naszej literaturze odrobiona, to w dodatku budzi zainteresowanie czytelników. Książka Szczerka dobrze się sprzedaje, dostała nominacje do wielu prestiżowych nagród.

No i wreszcie jest wciąż aktualny temat relacji polsko-żydowskich. Na razie to pole uprawiają z największą intensywnością historycy i reportażyści, ale czeka ono także na literaturę. Na razie pojawiło się na ten temat kilka dramatów, m.in. Nasza klasa Tadeusza Słobodzianka.

Ale to już się powoli dzieje, żydowskość jest odrabiana przez literaturę w wariancie żydowsko-niemiecko-polskim, choćby w powieści Brygidy Helbig *Niebko*, która opowiada historię tułaczki jednej rodziny między Polską, Niemcami i Białorusią bodaj. Innym świetnym przykładem jest powieść Piotra Adamczyka *Dom tęsknot*. Tam mamy „odzyskany" Wrocław oraz narratora – syna Niemki i polskiego repatrianta. Przy czym trzeba pamiętać, że literatura, która bierze się za poważne tematy, wymaga dobrego wydawcy, nakładu czasu i pieniędzy. Jeżeli nasz parlament czegoś nie zrobi z rynkiem wydawniczym, to takich książek nie będzie.

Ratując jakościową literaturę, nie tylko wspieramy pisarzy, ale także budujemy demokrację. Oprócz publicystów, socjologów, historyków potrzebujemy też artystów, którzy opiszą nasze sny, lęki, pragnienia i przeanalizują to z emocjonalnej perspektywy. Bez nich debata publiczna będzie uboższa.

W najgorszym razie nie będzie polskiej literatury, tylko, jak to dawniej napisała jedna z krytyczek, będzie literatura w Polsce, czyli przekłady. Być może to zaspokoiłoby głód literatury trudniejszej, nieoczywistej, takiej, która zmusza do zastanowienia, która coś robi w czytelniku.

Ale Haruki Murakami nie zajmie się polskimi kwestiami. Tylko my możemy je naprawdę rozpracować.

Ja wierzę w literaturę, wierzę, że literatura nie zginie. Nośnik to kwestia drugorzędna – wolę tradycyjne książki, ale jeśli muszę, czytam też na czytniku, na przykład na wakacjach, kiedy książki zajmują za dużo miejsca i nie ma jak zabrać całego zestawu, jaki się sobie wymarzyło. Natomiast opowiadanie za pomocą literek, które tworzą słowa, i słów, które tworzą zdanie, nie skończy się. Bo w człowieku jest potrzeba nie tylko opowiadania, ale przede wszystkim słuchania opowieści. Najpierw mieliśmy to, co nazywamy teraz literaturą mówioną, potem to zapisano, potem przyszedł Gutenberg i zaczęła się era druku. Bardzo możliwe, że

teraz zataczamy koło i wracamy do początku. Że znowu zdolność do czytania ze zrozumieniem będzie umiejętnością elitarną, bo w świecie obrazkowym trzeba czytać tylko cyfry i ile co kosztuje – reszta jest opowiedziana. Więc rozumienie tych czarnych znaczków na białym papierze może stać się umiejętnością znaną nielicznym. No i cóż, jeśli tak będzie, trochę smutno, ale literatura przetrwa.

Wierzysz w etyczną misję pisarza? Czy literatura w przyszłości będzie pełnić rolę zbiorowego sumienia?

Nie, z tego wychodzi straszne nudziarstwo. Natomiast jeżeli autor nie stawia tak zwanej kropki nad „i”, pokazuje całe skomplikowanie sytuacji, to wtedy to może działać. Kiedy daje czytelnikowi zagadkę, problem do rozwiązania, nie ocenia, podpowiada. Dosłowność niestety zabija literaturę.

Nie mówię oczywiście o książkach z tezą, ale o takich, które mają moc zmieniania ludzi. Taką książką jest dla mnie Jeden dzień z życia Iwana Denisownicza Aleksandra Sołżenicyna, pierwsza książka o sowieckim systemie opresji. Kilku pokoleniom otworzyła oczy na rzeczywistość. Z drugiej strony mamy setki przykładów pisarzy z przeszłości, którzy prowadzili aktywną działalność publicystyczną i publiczną, choćby Emil Zola i jego słynny otwarty list o sprawie Dreyfusa J’accuse...! [Oskarżam]. Czy myślisz, że w przyszłości literatura zachowa taką siłę? Będą jeszcze takie manifesty?

Jak pokazały ostatnie lata, nawet w Polsce jest to możliwe, choćby *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa, potem Artur Domosławski i biografia Kapuścińskiego, na nieco mniejszą skalę opowieść Agaty Tuszyńskiej o Wierze Gran. Literatura nadal będzie miała moc wzbudzania dyskusji i budowania pewnej przestrzeni pojęciowej, w której się poruszamy; i autorzy, i czytelnicy.

A ty masz ambicję, aby twoje książki wywoływały narodowe debaty?

Nie, ja mam ambicję napisania książki, najlepiej jak potrafię, i kontaktowania się z czytelnikami. Oraz niepisania książek już napisanych. I to tyle. Większych ambicji nie posiadam; trzy to i tak dużo.

8

WRÓCIMY DO KULTURY PLEMIENNEJ

ZBIGNIEW LIBERA

Technologia i myślenie racjonalne w końcu nas zabiją i nikt nie ma wobec tego żadnych wątpliwości; również ci, którzy pokazują naszą przyszłość w filmach science fiction, w których bohaterami są jakieś półroboty. My już w ogóle nawet nie jesteśmy ludźmi. Jesteśmy postludźmi, zostaliśmy wyhodowani, tak jak się hoduje bydło. Nie wiem, w jaki sposób moglibyśmy to odwrócić.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Nakręcił pan swój pierwszy film fabularny: Walser z Krzysztofem Stroińskim w roli głównej. Jego akcja rozgrywa się w przyszłości. Kiedy dokładnie?**

ZBIGNIEW LIBERA: Pod koniec XXI wieku, po jakiejś katastrofie, która doprowadziła do zniszczenia cywilizacji i regresu społeczeństwa. Bohaterem jest urzędnik kolejowy, który na skutek wypadku trafia do ludzi żyjących w izolacji w lesie. Na początku myśli, że są dzicy, ale stopniowo zauważa, że przewyższają go pewnymi umiejętnościami. Próbuje się z nimi porozumieć, jednak bez skutku. Chce ich ratować, ale zamiast pomocy przynosi chaos i zniszczenie.

Skąd ci dzicy ludzie się wzięli?

Ich przodkowie postanowili odsunąć się od cywilizacji i zamieszkać w naturalnym środowisku. Oni są kolejnym pokoleniem. Nie jedzą mięsa. Świetnie odnajdują się w kontakcie z naturą, komunikują się ze zwierzętami, a nawet roślinami.

W filmie mówią zupełnie nowym językiem, który wymyślił tłumacz i poliglota Robert Stiller. Czym ten język różni się od dzisiejszego?

Jest bardzo uproszczony. Nie ma w nim czasu przeszłego, a ludzie nie mają imion. W związku z tym nie tworzą historii. Nie potrzebują przeszłości, bo są skoncentrowani na życiu teraźniejszym.

Ale to oznacza zakwestionowanie podstawowych wartości, na jakich zbudowana jest dzisiaj tożsamość człowieka: narodowości, dziedzictwa, ojczyzny.

Za to wiele rzeczy to ułatwia. Nie trzeba dźwigać ciężaru historii, można skoncentrować się na tu i teraz. To oczywiście utopia.

Czy ten regres cywilizacji, który przedstawia pan w filmie, to apokalipsa, czy przeciwnie – szansa na nowe otwarcie dla ludzkości?

Czy regres jest negatywny? To opowieść o kolejnej straconej szansie na alternatywę dla naszej cywilizacji. Każde spotkanie jej przedstawicieli z innymi żyjącymi na Ziemi kończyło się w ten sam sposób, to znaczy wyrzynaliśmy ich w pień. W filmie jest podobnie: przedstawiciel naszej cywilizacji wszystko rozwala. Chce dobrze, ale to jego „dobrze" nie jest dobre dla nich.

Temat przyszłości i przeszłości przewija się przez pańską twórczość. W cyklu fotografii Nowe historie pokazywał pan sceny, które rozegrają się za kilkadziesiąt lat. Wcześniej modyfikował pan znane fotografie z historii w cyklu Pozytywy. Była wśród nich fotografia przedstawiająca więźniów Auschwitz tuż po wyzwoleniu obozu, zdjęcie ciała zabitego Che Guevary i słynna fotografia zrobiona tuż po zbombardowaniu napalmem wioski w Wietnamie. Inscenizował pan na nowo sfotografowane sceny i nadawał im przeciwne, pozytywne znaczenie. Co panem kierowało, kiedy korygował pan przeszłość?

Jesteśmy na co dzień atakowani mnóstwem drastycznych fotografii. Mają nam one pokazać, jaki świat jest naprawdę, problem w tym, że nie jesteśmy już w stanie ich konsumować. Kiedy po raz setny widzimy słynne zdjęcie z Wietnamu, na którym biegnie dziewczynka poparzona napalmem, to go po prostu nie widzimy. Nie potrafimy się nim przejąć. Chciałem te zdjęcia rewitalizować, przywrócić im pierwotną wartość poprzez proces odmiany znaczenia na pozytywne. Oczywiście nie można tego zrobić z każdym zdjęciem, tylko ze znanymi fotografiami, które należą do magazynu zbiorowej pamięci wizualnej.

W pańskiej wersji poparzona dziewczynka jest uśmiechnięta, radośnie biegnie wzdłuż szosy. Z tyłu widać chmurę, ale nie jest to bynajmniej napalm. I rozłożony spadochron, który nie należy do żołnierza, ale do skoczka spadochronowego. O czym opowiada ta fotografia?

Historię każdy opowie sobie sam, ale powiedzmy, że jakiś chłopiec z dziewczyną zabawiali się w trawie, gdy nagle obok wylądowali

spadochroniarze i ich wypłoszyli, i oni zażenowani teraz uciekają, śmiejąc się przy tym.

Powiedział pan, że cykl Pozytywy jest reakcją na przesyt okrutnymi obrazami, którymi karmią nas media. Jednak czy nie stoi za tym potrzeba poprawienia historii, zaprojektowania innego, lepszego świata? Czy nie jest to utopia, tylko skierowana wstecz?

Trzeba odróżnić dwie rzeczy: intencje twórcy od tego, jak jego dzieło zostanie później zrozumiane. Twórca nigdy nie ma racji. To publiczność nadaje znaczenia, ja tylko wysuwam pewną propozycję. Jedną z moich intencji było, aby pokazać, w jaki sposób tworzy się historię, to znaczy jak się nią manipuluje, jak się wypacza. W tej serii są nowe wersje dziewięciu zdjęć, z których każde było w jakiś sposób zmanipulowane albo zainscenizowane. Na przykład słynne zdjęcie niemieckich żołnierzy, którzy w pierwszych dniach września 1939 roku usuwają szlaban na polsko-niemieckiej granicy – to była czysta inscenizacja. Nie była to przypadkowa scena zarejestrowana przez reportera, wszystko zostało ustawione. Jest inne słynne zdjęcie, rzeczywiście niesamowite, zrobione przez znanego rosyjskiego fotografa wojennego na Krymie w 1943 roku, kiedy Rosjanie odbili półwysep. Zimą Niemcy rozwalili tam trzy tysiące partyzantów, trupy przykrył śnieg. Kiedy wiosną weszli Rosjanie, śnieg się roztopił i nagle zobaczyli, że tam była rzeź. To jest fantastyczne zdjęcie, tylko że podczas wywoływania został uszkodzony negatyw. Autorowi było go szkoda, więc dorobił niebo z innego zdjęcia. I to jeszcze do góry nogami, bo tak lepiej pasowało.

Modyfikowaniem historycznych wizerunków zajmowali się nie tylko artyści, ale też sami fotografowie?

Śmiałbym twierdzić, że tak nawet pozostało do dziś. Właściwie wszystko, co uważamy dziś za fotografię reporterską, w dużym stopniu zostało zainscenizowane lub zmanipulowane.

Ciekawy był moment, kiedy pańska wizja historii z Pozytywów spotkała się z prawdziwą historią. Kilka dni po wkroczeniu Amerykanów do Iraku na okładce tygodnika „Przekrój” ukazało się zainscenizowane przez pana zdjęcie, na którym

irackie kobiety witają Amerykanów z kwiatami i łzami w oczach. Takiej sceny w rzeczywistości nie było. Jak doszło do tej publikacji?

Znałem Piotra Najsztuba, który był wówczas redaktorem naczelnym „Przekroju". Kiedyś przyszedłem do niego z serią zdjęć z Iraku, bardzo mu się spodobały. Powiedział: „No dobrze, weźmiemy to na okładkę". W tygodnikach takie rzeczy jak okładka trzeba ustalać dużo wcześniej, dwa, trzy tygodnie naprzód. Najsztub spojrzał do kalendarza i powiedział „No, tutaj to zrobimy". No i mieliśmy cholerne szczęście: akurat tak się zdarzyło, że to było dwa dni przed wejściem Amerykanów do Bagdadu. Było to chyba pierwsze na świecie zdjęcie pokazujące, jak Irakijczycy witają Amerykanów.

Tylko że w rzeczywistości Irakijczycy nie witali wojsk amerykańskich jak wyzwolicieli. Wprost przeciwnie.

Tak, ale przekaz zdjęcia był silniejszy. Tygodnik „Przekrój" reklamował się wtedy za pomocą plakatów, na których Piotr Najsztub trzyma okładkę tygodnika. Iracka okładka została powielona w tysiącach egzemplarzy, wisiała we wszystkich polskich miastach na przystankach. W Warszawie na rondzie de Gaulle'a była wielka reklama na pół budynku. No i się zaczęło: ludzie uwierzyli, że to prawda, mimo że tam było wyraźnie napisane: „Sen Busha". Był to dla mnie dowód na to, że nawet największe kłamstwo powtórzone wiele razy staje się prawdą.

A może ludzie rzeczywiście potrzebowali takiej pozytywnej wizji historii, bo nie mogli zrozumieć, dlaczego bierzemy udział w tej wojnie, która wcale nie przynosi poprawy sytuacji w Iraku.

Trudno mi powiedzieć, dlaczego tak to przyjęli, ale myślę, że to było dość bezrefleksyjnie, po prostu uwierzyli obrazowi. Obraz ma przewagę nad słowem, bo nad nim nie da się panować. On mówi swoje.

Pański kolejny cykl fotografii Nowe historie w odróżnieniu od Pozytywów jest zwrócony w przyszłość. Sfotografował pan sceny, które rozegrają się dopiero za kilkadziesiąt lub więcej lat. Dlaczego zmienił pan wektor, co pana zainteresowało w przyszłości?

Zawsze twierdziłem, że artysta to nie jest zawód. Sztuka znajduje się bliżej zabawy czy miłości, które są przeciwieństwem pracy, i gdy artysta zaczyna pracować, to zawsze kończy się fatalnie. W związku z tym trzeba umieć podejmować ryzyko zmiany pewnych już wymyślonych zabiegów

i tricków. Oczywiście mógłbym kontynuować *Pozytywy* w nieskończoność, brać kolejne zdjęcia i pracować z nimi, ale to nie miało już dla mnie sensu. Zacząłem zastanawiać się nad tym, po co robić fotografie, skoro dzisiaj powstaje więcej zdjęć, niż człowiek może obejrzeć przez całe życie. Każdy ma telefon albo aparat, zdjęć są miliardy. Jak artysta ma na to odpowiedzieć? Na przykład może pokazać rzeczy, których bez aparatu fotograficznego zobaczyć nie można, czyli na przykład sceny z przyszłości.

Jedną z prac zatytułował pan Lekcja historii. Na tle zrujnowanego blokowiska widać trójkę jeźdźców na koniach. Kiedy to się rozgrywa?

Nie wiem, w jakiejś przyszłości. Grupa jeźdźców, ewidentnie turystów, ogląda sobie coś, co kiedyś było miastem. Może to jest Częstochowa, Lublin, Warszawa, a może Szczecin, a może to się dzieje w byłej NRD. Na pewno w środkowej Europie, poznajemy to po architekturze. Jeźdźcy mają twarze nieco azjatyckie, są inaczej ubrani niż współcześni ludzie. Na ścianach bloków widać resztki reklam, jak się bliżej przyjrzeć, można dzięki nim zidentyfikować mniej więcej, z jakiego okresu pochodzi osiedle.

Bloki są z końca XX wieku, ulica zarosła kompletnie krzakami i mchem, pozostał tylko znak przejścia dla pieszych. Kim są ci turyści? To jest jakaś nowa rasa, która podbiła te tereny?

Być może, tego nie wiemy. Starałem się podczas castingu wybrać twarze nietypowe, jest to jakaś mieszanka azjatycko-europejska. Przyjechali sobie odbyć lekcję historii.

Następne zdjęcie powstało na zamówienie Nowego Teatru w Warszawie, umieszczono je na plakacie do spektaklu Opowieści afrykańskie w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. To również jest wizja przyszłości, w której Europejczycy zmieniają całkowicie swój kulturowy kod.

Krzysztof Warlikowski chciał, aby plakat nie ilustrował spektaklu, tylko go dopowiadał. Uczestniczyłem w próbach, dość dobrze poznałem to przedstawienie. Jak to zwykle u Warlikowskiego, jest to miks fragmentów różnych sztuk, między innymi Shakespeare’a, w których ludzie biali są kompletnie zdziczałą rasą podłych sukinsynów. Mój pomysł wziął się stąd, że gdzieś nad tym spektaklem wisi cień jednego pana z wąsem, ale ta postać nigdy z imienia ani z nazwiska się nie pojawia. Nie chciałem tego pana z wąsem pokazywać dosłownie, ale przypomniałem sobie o fotografce Leni Riefenstahl, która była naczelną propagandzistką nazizmu, a z drugiej

strony genialną artystką. Luis Buñuel chciał kiedyś przemontować jej film o olimpiadzie z 1936 roku, siłował się z tym i w końcu się poddał. Powiedział, że sceny są tak mocne, że nie da rady. Riefenstahl po wojnie, w latach 40. i 50., jeździła do Afryki i zrobiła tam dużo zdjęć. Jeden z jej albumów nazywa się *Nuba*. Gdzieś w południowym Sudanie znalazła plemię przepięknych posągowych mężczyzn, niemal dwumetrowych. Po prostu übermensche, ale czarni, co więcej, nadzy zupełnie, z bardzo wielkimi przyrodzeniami. Ona się z nimi fotografowała. Moja praca odnosi się do tych zdjęć.

Na pańskiej fotografii biali ludzie w typie Europejczyków wyglądają i zachowują się jak pierwotne plemię, pozbawione kontaktu z cywilizacją. Kontrast podkreśla obecność obserwatora – turystki o azjatyckich rysach, która się z nimi fotografuje. Kolejna wizja regresu mieszkańców Europy, których miejsce zajmują Azjaci?

To jest pański komentarz, ja mam swoją wizję. Można różnie to czytać.

Kolejna fotografia, Wyjście ludzi z miast, nawiązuje do starej formy panoramy malarskiej. Skąd pomysł na tę pracę?

Zanim pojawiło się kino, w Europie bardzo popularne były panoramy, czyli obrazy powieszone na okręgu, które oglądało się ze środka. Na przełomie XIX i XX wieku każde miasto chciało mieć taką panoramę. Moje zdjęcie to połowa panoramy, ma wymiar dziesięć na trzy i pół metra. Wszystkie odległości i wymiary, które tam widzimy, są realne.

Dziewiętnastowieczne panoramy przedstawiały przeważnie bitwy, jak Panorama Racławicka. Co tutaj się dzieje?

Widzimy uchodźców wychodzących z miasta autostradą zarośniętą krzaczorami. Wokół porzucone samochody, jakiś dobytek, który ludzie zostawili, helikopter, który tam wylądował. Nie ma prądu, nie ma wody, nie ma pracy, nie ma po co już mieszkać w mieście. Uchodźcy wiozą dobytek w wózkach z supermarketów, niektórzy niosą na plecach ogródki, w których hodują sobie pomidory – ten, kto potrafi zadbać o jedzenie, jest jeszcze w dobrej sytuacji.

Wygląda to jak exodus cywilnej ludności podczas wojny.

Widzieliśmy bardzo wiele takich obrazów, na których są ludzie wychodzący z miast. I od razu uprzedzę pańskie pytanie: ja nie wiem, czy to jest pesymistyczne. Być może to jest optymistyczne.

Wydawałoby się, że zdjęcia z tego cyklu pokazują jakąś przyszłą apokalipsę: przestrzeń miasta, która kojarzy nam się z bezpieczeństwem, stabilnością, rozwojem, nagle znika i zarasta albo zostaje zniszczona. Czy to projekcja lęku przed zagrożeniem?

Niekoniecznie. Mój tok myślenia był inny. Bardzo przyzwyczailiśmy się do tego, że miasto pełni pozytywną rolę w naszych dziejach. Najprawdopodobniej kiedyś tak było, ale zobaczmy, jak to wygląda w tej chwili. Ziemia z samolotu przypomina jabłko pokryte pleśnią. W tej chwili już 2 /3 powierzchni Ziemi jest ucywilizowane, czyli zajęte tą pleśnią. Za chwilę pokryjemy całą powierzchnię naszego kontynentu autostradami i betonem. A jeśli w ogóle gdzieś będą jakieś drzewa, to w parkach albo rezerwatach. Być może przyszedł moment, w którym życie w miastach przestało być czymś pozytywnym. Robert Graves, autor książki *Ja, Klaudiusz*, sugeruje, że jakieś cztery tysiące lat temu, w okresie kultury minojskiej nastąpiła cywilizacyjna zmiana. Ludy przybyłe z południowego wschodu przyniosły ze sobą patriarchat, który wyparł z Europy matriarchat. Graves upatruje w tym początku racjonalnego myślenia, w którym dziś żyjemy. A koniec tego myślenia jest taki, że trawa to tylko pożywienie dla krów, krowy to maszyny do produkcji mleka i metanu, las to są deski, grzyby, ewentualnie świeże powietrze, a człowiek jest wart około osiemdziesięciu dolarów, bo tyle kosztują minerały, z których jest zbudowany.

Pan fotografuje powrót do przeszłości?

Do przeszłości nie da się wrócić, więc moja wizja jest co najwyżej nostalgicznym wspomnieniem tego, co było. Niektórzy wierzą, że ludzkość się opamięta, osobiście jestem raczej sceptykiem.

Uderzające jest, że pańska wizja przyszłości jest przeciwieństwem myślenia, które dominuje w futurystyce, opartego na bezwarunkowej wierze w rozwój technologiczny i postęp. U pana cywilizacja europejska wraca do swoich źródeł, społeczeństwo zmienia się w plemiona.

To jest wizja optymistyczna.

Regres to w istocie progres?

Technologia i myślenie racjonalne w końcu nas zabiją i nikt nie ma wobec tego żadnych wątpliwości; również ci, którzy pokazują naszą przyszłość w filmach *science fiction*, gdzie bohaterami są jakieś półroboty.

My już w ogóle nawet nie jesteśmy ludźmi. Michel Foucault już w latach 60. stwierdził, że jesteśmy postludźmi, zostaliśmy wyhodowani, tak jak się hoduje bydło. Wytresowani i wyhodowani. Nie wiem, w jaki sposób moglibyśmy to odwrócić, nie mogę sobie tego wyobrazić. Albert Einstein powiedział, że następna wojna będzie na maczugi.

Kiedy patrzę na zdjęcia z Majdanu w Kijowie, też mam wrażenie, że wracamy do przeszłości. Tam przecież w którymś momencie pojawiła się katapulta!

A klapy od śmietników służyły za tarcze.

Nie mówiąc o podpalaniu barykad czy laniu wody na przeciwnika w mroźne dni. Jeden z ukraińskich artystów, Mykola Ridny, nakręcił film z Majdanu, w którym pod obrazy barykad, tarcz i słupów hańby podłożył cytaty z książek historycznych o średniowieczu. Pasowały idealnie.

To mnie w ogóle nie dziwi. Wychowałem się w latach 70. w absolutnym przekonaniu, że liczy się tylko progres i że w przyszłości będzie na pewno lepiej. Cały czas nam to wmawiano. Okazało się, że wcale tak się nie dzieje, że to anachronizm i kłamstwo. Kiedy usłyszałem, że George Bush mówi, że wie, czym jest dobro, a czym zło, wiedziałem, że jesteśmy w średniowieczu. Żyjemy dzisiaj w wielu epokach jednocześnie. Są ludzie, którzy żyją w XVIII wieku, narodowcy żyją w XIX wieku, panowie z prawicowych polskich partii myślą, że żyją w latach 30. XX wieku. Wystarczy posłuchać, co mówią.

Część polskiego społeczeństwa tęskni za bezpieczeństwem socjalnym z czasów komunizmu. A jednocześnie beneficjenci przemian są już po drugiej stronie, w przyszłości.

Znam młodych ludzi, którzy całe noce spędzają, grając w gry sieciowe, jako swoje awatary. Mamy więc w jednym czasie wielość i równoległość różnych teraźniejszości.

Świat się rozpada, ludzie z różnych porządków czasowych przestają się nawzajem rozumieć. Jak dać sobie z tym radę?

No właśnie chyba nie da się tego ogarnąć. Jeżeli trawa jest tylko pokarmem dla krów, krowa jest tylko fabryką mleka i metanu, a miłość jest tylko uderzeniem adrenaliny i testosteronu, to gdzie jest miejsce dla nas? To oznacza, że całkowicie się już odhumanizowaliśmy. Jak powiedział Foucault, jesteśmy postludźmi.

Czy kultura może przywrócić równowagę?

Jestem cholernie pesymistyczny, jeśli chodzi o kulturę, a już na pewno, jeśli chodzi o sztukę. Jest taka powieść Williama Burroughsa *Western Lands*. Jej akcja rozgrywa się na tytułowych ziemiach zachodnich, które według staroegipskich wierzeń były pasem oddzielającym życie od śmierci. W tybetańskich księgach to się nazywa *bardo*. W jednej ze scen żeglarze, przepływając koło greckiej wyspy, słyszą lament, że Pan zmarł. Pan, czyli bóg sztuki, pół człowiek i pół kozioł. Dzisiaj ten figlarz i erotoman, czasami okrutny, czasami bardzo miły, nie żyje. Mówię to jako artysta, któremu przyszło działać w nowej rzeczywistości bez sztuki. Wszystko zostało przejęte przez instytucje, które nie wytwarzają nowych dzieł.

To, co pokazuje Tate Modern czy MSN, to nie jest nowa sztuka?

Czemuż to ta najnowsza sztuka jest taka wtórna, czemu odnosi się cały czas do tego, co było, czemu powtarza tylko dawne pomysły? To jest najmodniejszy trend w tej chwili – wziąć coś z lat 60. lub 70. i powtórzyć. Ten okres był w sztuce niezwykle bogaty, tak dużo wyprodukowano nowych idei, że nie byliśmy ich w stanie wówczas skonsumować. I dzisiaj to zjadamy: przypominamy artystów z tamtych lat albo młodzi artyści robią coś a’la tamta sztuka. A czasami zabawiają się w kuratorów i już nie są artystami. Nie przypominam sobie, kiedy ostatnio widziałem coś, co mną wstrząsnęło albo byłoby nowe.

Mamy dużo prac i wystaw, ale nie mamy nowych idei?

Problem polega na tym, że nikt jeszcze nigdy nie podał definicji sztuki, więc zaczęliśmy się zastanawiać, czym jest sztuka, zaczęliśmy budować rusztowanie wokół tego, co nie ma kształtu i nie jest materialne. I to rusztowanie z biegiem czasu zaczęło się robić coraz większe i grubsze, i teraz przerasta to, wokół czego zostało zbudowane. Wewnątrz tego rusztowania, czyli instytucji, mówi się już tylko o samym rusztowaniu zamiast o sztuce.

Czy rozwiązaniem może być powrót do idei Josepha Beuysa, że każdy jest artystą?

To było dobre w latach 60., w ówczesnym klimacie politycznym i społecznym. Jak widać, nie dało się tego utrzymać. Ja też bym chciał, żeby ludzie, zamiast pracować, tworzyli; byłoby to znacznie lepsze i dla tych ludzi, i dla społeczeństwa. Ale nie wiem, czy to jest w ogóle możliwe,

przecież praca nie służy już do wytwarzania czegokolwiek, tylko do kontroli społecznej. Kiedyś jeszcze można było mówić, że praca to wartość, ludzie byli dumni, że ktoś jest np. kolejarzem. Wykonywali swój zawód z szacunkiem i byli z niego dumni. Dzisiaj to tylko katorga.

W najbliższej perspektywie w Europie będzie coraz mniej pracy, przemysł wytwarzający produkty przenosi się do innych części świata. Zatrudnienie w tradycyjnych gałęziach gospodarki będzie spadać. Może właśnie to otwiera drogę do własnej kreatywności?

To nawet nie o to chodzi, że praca przeniesie się na inne kontynenty. Gorzej, my w ogóle nie będziemy żadnej pracy wykonywać, ponieważ będą za nas to robić maszyny. W latach 50. wielu intelektualistów i artystów uwierzyło, że możemy się uwolnić od pracy, bo maszyny będą wykonywać wszelkie prace lepiej niż ludzie. Stąd powstało wiele utopijnych projektów. Fabryki miały być umieszczone pod ziemią, a na powierzchni miał kwitnąć powrót do wspaniałego, zielonego, niezanieczyszczonego świata. Mieliśmy oddawać się wyłącznie przyjemnościom, głównie podróżować. Był taki holenderski architekt, Constant Nieuwenhuys, który wymyślił ideę Nowego Babilonu. W jego wizji miasta miały stracić funkcję centrów gospodarczych i społecznych, a zamiast tego stać się długimi pasmami platform, zbudowanych wzdłuż atrakcyjnych krajobrazów. Ludzie mieli wrócić do nomadycznego trybu życia, przejeżdżać i zatrzymywać się w jednym miejscu tak długo, jak im się podoba, a później, kiedy im się znudzi, jechać dalej, i w taki sposób żyć. Jak widzimy, tak się nie stało. Zamiast maszyn pracują tani robotnicy z Azji. Jako Europejczycy jesteśmy uprzywilejowani, możemy sobie pozwolić, żeby mniej pracować, a więcej tworzyć, dlatego że pracują za nas rzesze niewolników.

Co nas zatem czeka? Powrót do kultury plemiennej?

My już taką plemienność mamy, nawet nie trzeba sobie fantazjować na ten temat. W języku filozoficznym to się nazywa nową plemiennością. To kibice drużyn piłkarskich, którzy tworzą plemiona walczące z innymi plemionami. Mecz się nie liczy, przecież nie chodzi o piłkę, ale o walkę kibicowskich plemion. Nowa plemienność różni się od starej tym, że nie jest skojarzona z terytorium. Na przykład fani muzyki heavymetalowej mogą mieszkać w różnych miejscach na świecie, ale stanowią jedno plemię, które spotyka się na koncertach i festiwalach.

W rozmowie z Arturem Żmijewskim w książce Drżące ciała stawia pan tezę, że sztukę zastąpił dzisiaj design. Że to design, a nie sztuka decyduje o tym, kim jesteśmy, w jakim środowisku działamy, jak wyglądają nasze mieszkania, przedmioty, których używamy, a nawet – co myślimy.

Design projektuje nasze sposoby życia.

Czy sztuka sama się pozbawiła wpływu na odbiorców? Dlaczego design wypiera sztukę?

Przyczyna tkwi w instytucjonalizacji sztuki. Nasza cywilizacja postępuje tak ze wszystkim. Jeśli spotkamy Indian, to najpierw trzeba ich wszystkich wyrżnąć do nogi, można zostawić pięciu, i wtedy buduje się muzeum, żeby ich pokazywać. Czy nie przypomina nam to czegoś? Mamy mnóstwo muzeów i będzie ich jeszcze więcej, a w tych muzeach będzie zamknięta sztuka. Co to za sygnał dla artysty? Zajmuję się sztuką od ponad trzydziestu lat, na początku, kiedy nie było tylu muzeów, nikt się mną nie interesował. A dzisiaj, jeszcze zanim zrobię jakąś pracę, już czeka na nią muzeum.

Nie cieszy to pana?

Powinno, ale okropnie mnie to martwi, bo to tak, jakby moja sperma była martwa. Jakby to, co zrobię, było przeznaczone od razu na śmierć. Ta rozmowa z Arturem Żmijewskim odbyła się jakiś czas temu; dziś powiedziałbym inaczej: niech artyści nie pracują, tylko tworzą. Dzisiejszy kryzys sztuki jest efektem traktowania sztuki jako pracy. Jeśli w ogóle istnieje jakiś ratunek, to taki, żeby artyści zachowali swój specyficzny tryb życia. Chociaż trudno mi to sobie wyobrazić, bo to byłoby szaleńcze ryzyko – wypiąć się na instytucje, na to, czy się sprzeda, czy się nie sprzeda, czy się będzie podobało, czy się nie będzie podobało. Nie pracować, a tworzyć.

Będę jednak bronić instytucji, bo są przeciwwagą dla rynku sztuki i komercji. Odgrywają ważną rolę w ochronie wolności artystycznej, tworzą przestrzeń dla eksperymentu.

Powtórzę to, co już mówiłem: coś, co z początku odgrywa pozytywną rolę, umacnia się i wzrasta, a potem staje się koszmarnym monstrum, które zadusza samą rzecz i staje się przyczyną całkowitego upadku. Przecież sami kiedyś marzyliśmy, żeby instytucje sztuki w naszym kraju były mocniejsze i nas chroniły. I ta ochrona kończy się w ten sposób, że od przyszłego roku będziemy od każdej umowy zlecenia odprowadzać dwadzieścia procent do

ZUS-u. Moja galeria bierze ode mnie pięćdziesiąt procent, dodatkowe dwadzieścia procent będę płacić na ZUS, czyli z każdego honorarium będę dostawał tylko trzydzieści procent. Nie wiem, czy twórczość ma w tej sytuacji w ogóle jakiś sens.

Skoro proponuje pan, żeby artyści nie pracowali, tylko tworzyli, to jak pan to sobie realnie wyobraża? Z czego mieliby żyć?

Nie wiem. To rzucenie się w totalne ryzyko.

Ktoś za to ryzyko będzie musiał zapłacić. Na przykład opłacić rachunki za prąd.

Nie będziemy używali prądu, nie będziemy mieszkali w domach, zdziczejemy, zamieszkamy w lasach, nie będziemy się myli.

A jedzenie?

Są ludzie, którzy odżywiają się praną, czyli kosmiczną energią. Być może jesteśmy w stanie opanować taki sposób życia.

To jest najbardziej radykalna wizja przyszłości kultury, jaką słyszałem. Co na to pańscy koledzy i koleżanki?

Albo się pukają w czoło, albo uważają, że ich zdradziłem. Ale ja i tak będę trwał przy swoim. Jeśli nadal będziemy kroczyć drogą, którą kroczymy, czeka nas całkowita katastrofa.

W Drżących ciałach rysuje pan jeszcze jedną radykalną wizję przyszłości, mianowicie, że artyści zwrócą się w stronę halucynogenów, ponieważ w realnym świecie jest coraz mniej do odkrycia. Czy po latach podtrzymuje pan tę tezę?

Ja bym publicznie, ani nawet prywatnie, nie propagował ani nie zachęcał nikogo do zażywania narkotyków. Jednak w obecnej sytuacji powrót do stanu świadomości ludzkiej wymaga przekroczenia kondycji postczłowieka. Żeby osiągnąć ten stan, trzeba doświadczyć naprawdę ogromnego regresu. I często w historii było tak, że tymi, którym udawało się to zrobić, byli narkomani, alkoholicy albo szaleńcy. Mógłbym tu podać długą listę nazwisk, np. Antonin Artaud. Niektórzy z nich już nie mogli wrócić, i zostawali w tym punkcie. Pierwotne kultury bazowały na halucynogenach. Atrybutem Dionizosa był bluszcz, który jest silnym narkotykiem. Druidzi spożywali muchomory i w ten sposób nawiązywali kontakt z bogami i różnymi siłami natury, co dla nas wydaje się zdegenerowane i zwyrodniałe.

Dlaczego narkotyki zostały wyparte z oficjalnej kultury? Szał nie mieścił się w ramach cywilizacji?

Ten szał ciągle istnieje, tylko że został zmarginalizowany, funkcjonuje w więzieniach, szpitalach psychiatrycznych itd., jest już tylko patologią. Stąd też nie bardzo widzę, jak sztuka mogłaby się dalej rozwijać dzięki narkotykom. Chyba jako coś, co jest chore.

Kolejna fotografia z cyklu Nowe historie zatytułowana jest Achajowie.

Właściwie to jest *Achajka*. Achajowie to starożytni Grecy, którzy zajęli Peloponez i od nich zaczyna się kultura grecka. Ale ta Achajka jest w obozie dla uchodźców. Czy muszę coś więcej dodawać? Grecy wymyślili demokrację. Na mojej fotografii demokracja jest w obozie dla uchodźców.

Jest jeszcze jedno zdjęcie, zatytułowane Pierwszy dzień wolności. Są na nim ortodoksyjni rabini, prawosławny pop, rastaman i arabskie kobiety, które właśnie zdjęły swoje chusty i piją wino. W tle na niebie widać fajerwerki. Co oni świętują, z czego to jest wyzwolenie?

Pierwszy dzień wolności, to znaczy wyzwolenie się ze swoich głębokich przekonań.

Z wiary w jedynego boga? Czyli znowu regres.

Poniekąd.

Czy są projekty, których pan z jakiś powodów nie mógł zrealizować, a które byłyby możliwe w przyszłości?

Mam mnóstwo takich pomysłów. Na przykład taki projekt, który robię już dziesięć lat i jeszcze się nie udało, ale może w przeciągu najbliższych pięciu się uda. Pokazywałem jego poszczególne stadia w galerii Profile w Warszawie oraz w galerii Atlas w Łodzi. To projekt oparty na czystej wizualności. Związany jest z fotografią, ale fotografia jest tu pewnym kodem. Natknąłem się na wspomnienia podróżników z początku XX wieku, którzy spotykali się z plemionami afrykańskimi i robili im zdjęcia. Pokazywali im później te fotografie, a tamci w ogóle nic na nich nie rozpoznawali, widzieli tylko jakieś zestawy plam. Okazuje się, że nie każdy, kto zobaczy jakąś fotografię, umie ją odczytać i zrozumieć. Gdyby tak na przykład wyjąć jakiś przedmiot z fotografii reklamowej i odtworzyć, nie znając kodu, rezultat byłby podobny jak w przypadku tych plemion. Zobaczymy, jak mi się uda; na razie jest to na etapie modelu. Jeśli chodzi

o inne projekty, które były niemożliwe z powodów technologicznych albo po prostu były zbyt drogie: od lat chcę zrobić maszynę do deprywacji sensorycznej, ale taką publiczną, do której wrzuca się monetę i można sobie z niej skorzystać.

Co ma robić ta maszyna?

Deprywować, czyli odciąć zmysły człowieka od bodźców zewnętrznych. Najbardziej popularna forma deprywacji sensorycznej nazywa się po angielsku *floating tank*. Jest to pojemnik z mocno zasoloną wodą, w której ciało człowieka nie tonie. Pojemnik jest szczelnie zamknięty, nie dochodzi tam żaden dźwięk i nie ma tam światła. Kiedy się leży w środku, słychać rzeczy, których normalnie nie słyszymy: jak pracuje nasze serce, jak płynie krew w naszych żyłach. A ponieważ nie odbywa się żaden ruch, zaniepokojony tym mózg nagle pompuje adrenalinę do głowy. I ta adrenalina powoduje, że nagle zaczynamy widzieć filmy, które sobie sami tworzymy. Myślę, że współczesny człowiek nie cierpi już na brak kontaktów międzyludzkich, ale na brak kontaktu z samym sobą. Byłoby więc fajnie, gdyby takie maszyny deprywacyjne były ogólnie dostępne i za pięć złotych można byłoby w nich odzyskać kontakt ze sobą. Wystarczyłoby czterdzieści pięć minut, to minimalny czas, jaki trzeba sobie dać, bo tak właśnie skonstruowany jest nasz system nerwowy.

Dlaczego nie udało się dotąd zrealizować tego projektu?

Bo w założeniach jest sprzeczność. Wszystko, co obecnie jest robione, musi podlegać zasadom bezpieczeństwa, czyli musiałbym tę maszynę tak skonstruować, aby była bezpieczna, a jednocześnie żeby była niebezpieczna, bo inaczej deprywacja nie ma sensu.

Ma pan jakieś oczekiwania wobec przyszłości?

Mam jeszcze przed sobą jakieś dwadzieścia pięć lat życia, którego nie chciałbym spędzić w marazmie. Nie chciałbym zastygnąć z grymasem niezadowolenia na ustach. No i chciałbym zrobić następny film.

9

TEATR ZASTĄPI RELIGIE

KRYSTIAN LUPA

Kiedy człowiek wydobywa się ze swojej dziewiętnastowiecznej persony przy pomocy świata wirtualnego, wyradza się jakieś monstrum. Za chwilę będziemy musieli zmienić kryteria oceny i praktycznego funkcjonowania w środowiskach ludzkich. Wszystkie te żelazne dziewiętnastowieczne zasady funkcjonowania: to, kim ma być sekretarz, a kim ma być robotnik, to, że do każdej funkcji jest przynależny pewnego rodzaju kodeks, regulamin, zasada logiczna – traci sens.

Jesteśmy, mamy przyszłość. Za nami są stosy trupów, przed nami jest nasza śmierć i coś bardzo dziwnego, pewna droga i to „TERAZ", które żeby poczuć, musimy dotknąć narzędziem rytuału, bo taka widocznie jest natura ludzka.

ROMAN PAWŁOWSKI**: Mówiłeś mi, że w dzieciństwie fascynowała cię książka Stanisława Lema Astronauci. Jej akcja dzieje się w roku 2003, opowiada o międzynarodowej wyprawie na Wenus w poszukiwaniu śladów zaginionej cywilizacji. Co było w niej pociągającego? Jak wtedy, czytając Lema, wyobrażałeś sobie przyszłość?**

KRYSTIAN LUPA: To był debiut Lema jako twórcy fantazji futurystycznej. Ta książka była dla mnie kultową lekturą, wracałem do niej trzy razy z rzędu. Zafascynował mnie pejzaż tej przygody; pamiętam szczególnie jeden moment, on nieustannie wraca… Zburzone miasto na Wenus, po którym idzie bohater, ruiny miasta stołecznego tamtej cywilizacji. Szczątki czegoś, co się rozwijało. Kiedy bohater idzie przez miasto sam, ze zdwojoną siłą uderza go obcość tego wszystkiego, co dla tamtych istot było zamieszkałe. Nagle słyszy, że ktoś idzie za nim, idzie dalej sparaliżowany, jak biblijny Lot z boskim zakazem odwracania się za siebie; dopiero po długiej chwili iście metafizycznego przerażenia konstatuje, że ten idący za nim ktoś to sprzączka u jego plecaka, pobudzana rytmem jego własnych kroków… Zastrzegam się, że ostatni raz czytałem *Astronautów* w wieku czternastu, no może piętnastu lat, więc moja pamięć może zawierać spore przymieszki fantazji, a jednak nie mam teraz ochoty tam zaglądać, żeby cokolwiek

sprawdzać, ten obraz pamięciowy, tak czuję, powinien pozostać taki, jaki przetrwał… A więc jeszcze przed wyprawą poddano dokładnym oględzinom spadły na Ziemię meteoryt tunguski, który okazał się statkiem kosmicznym, znaleziono tam osobliwy kryształ i poddano go naświetlaniu laserową wiązką. Okazało się, że jest na nim zapis dźwiękowy, coś w rodzaju muzyki zagadkowej cywilizacji. Wszyscy są absolutnie sparaliżowani obcością, tajemnicą i siłą tej muzyki. Wtedy wciągnąłem się w tę książkę. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że to była wędrówka po śladach samego siebie, jak u Rimbauda – „ja to ktoś inny”.

Spotkanie z obcą cywilizacją u Lema było spotkaniem z samym sobą?

Tak, było doświadczeniem samopoznania. Motyw inności działa hipnotyzująco, to wątek z Emmanuela Levinasa, który mówi, że metafizyka to jest drugi człowiek, Inny. Doświadczenie innego człowieka wyrzuca mnie z zadomowienia i daje prawdziwe przeżycie. Podobnie mówi Jung o prawdziwym przeżyciu religijnym, które jest przerażające… Praktyki religijne, kościół jako instytucja – paradoksalnie chronią indywiduum przed przeżyciem religijnym, zamiast mu je dostarczać. Przeżycie Boga w rzeczywistości jest przeżyciem tego Innego w rozumieniu Levinasa. Wszystko, co do tej pory znajdowało się w leniwym schowaniu, nierozpracowane, a jedynie udomowione, w spotkaniu z Innym ujawnia się. Poznanie w jego praktycznym przebiegu, w rzeczywistym procesie, to na ogół zacieranie inności, zamienianie innego w tożsame, udomowianie obcości. Większość naszych ludzkich spraw jest udomowiona, ugłaskana lub w jakiś sposób zaniechana. Mamy za sobą morze rzeczy nierozpoznanych, schowanych; dopiero doświadczenie inności wywleka je na wierzch i one nagle ujawniają nam się jako inne. Pierwsze z brzegu złudzenie wzrokowe, czyli własny pokój w momencie, kiedy spodziewasz się ważnego gościa, i spojrzysz na niego nie swoim okiem, jawi się znienacka, jakby był kompletnie nieznany. Przypadkowy, absurdalny, czasem nawet straszny. *Astronauci* byli pierwszym wziętym z lektury bardzo dorosłym doświadczeniem metafizycznym, whipnotyzowanym przez dorosłego pisarza w wyobraźnię chłopca. Dosyć wcześnie czytałem lektury, które molestowały motywami nie do końca zrozumiałymi.

Snułeś wtedy swoje wizje utopijnego państwa, które nazwałeś Juskunią. Jak futurystyczna wizja Lema wpłynęła na twoją osobistą utopię?

Taka książka jak *Astronauci* musiała mieć swoje konsekwencje w mojej budowli, natychmiast zostały wprowadzone jakieś modyfikacje. Za każdym razem tak było; wszystkie nowinki, które przychodziły z książek, potem z filmów, natychmiast lądowały w Juskunii, moja kraina utopii była nieustannie aktualizowana. Często bardzo wprost i na golasa, ja się wtedy nie patyczkowałem. Byłem odważny jak Bach, który pożerał jakąś sonatę Vivaldiego i przerabiał na swoją, nie zmieniając ani jednej nuty w melodii, a jednak tworząc odmienną, własną muzykę. Szkoda, mówiąc na marginesie, że dziś prawo autorskie na to nie zezwala…

Po co wymyślałeś swoją utopię? Czym ona właściwie była?

Diabli wiedzą. Pewnie każdy coś takiego robi; są to mniej lub bardziej rozwinięte twory. U jednych są bardziej rozbuchane, u innych mniej uwyraźnione, snute na granicy świadomości. Utopijne myśli są dość wcześnie tępione. W racjonalnym świecie uznaje się je za niepotrzebne, szkodliwe, chorobliwe, wstydliwe, niedojrzałe, głupie. Wszystko to jest tępione od dziecka razem z brzydkim siedzeniem przy stole, brzydkimi gmeraniami pod kołdrą i innymi rzeczami, które w hodowli dziecka próbuje się wytrzebić. Kondycja artystyczna też była tępiona. To charakterystyczne, że w dziewiętnastowiecznym modelu kształcenia, w którym dorastałem, a który do dziś dnia wciąż jeszcze pokutuje w naszych pedagogicznych automatyzmach i jest podstawą naszego zwróconego ku własnej, ludzkiej kondycji myślenia, nikt w rodzinie nie cieszył się, że dziecko zdradzało artystyczny talent, chyba że były to arystokratyczne gry na pianinie, potrzebne do umilenia salonowych spotkań.

A ty sam, rysując mapy swojej utopijnej Juskunii, uważałeś się za artystę?

Nie. Powiedziałbym nawet, że robiłem coś poważniejszego, potężniejszego i bardziej tajemniczego niż dzieło sztuki. Robiłem świat, który uważałem za rzeczywisty – więc nie „dzieło sztuki”. Bo robić dzieło sztuki to jakby z glejtem przyzwolenia robić sztucznego słowika służącego cesarzowi do zabawy. Będąc nominowanym przez cesarza artystą mam do tego prawo, podczas gdy bez tego glejtu robię coś dzikiego, wchodzę na teren niestrzeżony, niebezpieczny. Tak zwana moralność artysty to nic innego jak nałożony przez daną epokę i kulturę kaganiec; chodzi o to, żeby

artysta nie pogryzł zwykłych, normalnych dzieci (czyli ludzi) i żeby nie zwiódł ich na manowce. Bo artysta jest hipnotyzerem, może stworzyć takie dzieło sztuki, którym młode pokolenie może się zafascynować. Zgubną, szkodliwą utopię, w której wszyscy się potrują.

Widziałem niedawno film Kena Loacha *Klub Jimmy'ego*; to niezbyt udane dzieło, ale bardzo symptomatyczne. Akcja rozgrywa się w okresie wyswobodzenia się Irlandii w latach 20. XX wieku i jest oparta na autentycznej historii. Do wioski wraca ze Stanów Zjednoczonych chłopak i zakłada młodzieżowy klub, w którym młodzi ludzie uczą się, rysują, piszą wiersze, tańczą itd. I natychmiast wszyscy mieszkańcy, a zwłaszcza kler, zaczynają ten klub tępić; na kazaniu mówi się, że to grzech i zgorszenie; dołączają rządzący, dla których jest to niebezpieczne politycznie.

Wszyscy boją się utopii. Żeby to załagodzić, mówi się, że to nieszkodliwe fantazje maniaków. Nieprawda; utopie to są nowe myśli o alternatywnych rzeczywistościach, które kontestują rzeczywistość zastaną. Podważają wszystko to, co ludzie sobie zabezpieczyli. Tradycjonaliści są przywiązani do tego, co jest, choćby to było w dzikiej i urągającej niezgodzie z ludzkimi możliwościami, postępową moralnością i uczuciami drugiego człowieka. Bo wiadomo, że wszystkie rzeczywistości zastane są ahumanistyczne, niesprawiedliwe, nieludzkie i kłamliwe. Tam, gdzie rzeczywistość się nie zmienia, tam rodzi się kłamstwo. Im bardziej rzeczywistość jest niezmienna, tym większe jest stężenie kłamstwa. I po to (i z tego!) są utopie, aby to demaskować.

Lem swoją opowieść zaczyna od zdania „Wiele już lat minęło od upadku ostatniego państwa kapitalistycznego. Kończył się trudny, bolesny i wielki okres sprawiedliwego przetwarzania świata. Nędza, chaos gospodarczy i wojny nie zagrażały już wielkim planom mieszkańców Ziemi". Na naszych oczach ta utopia, zgodna z ówczesną ideologią, staje się spełnionym proroctwem. Kapitalizm jest rzeczywiście w głębokim kryzysie.

Pytanie, czy to był z jego strony ukłon wobec ustroju, czy też prawdziwe myślenie. Daleki jestem od tego, żeby śmiać się dzisiaj z Lema i potępiać go w czambuł za oportunizm czy brak przenikliwości. Jesteśmy coraz bardziej przerażeni cynizmem, z jakim kapitalizm zabija ludzkość poprzez mechanizm dyktatu pieniądza. I nagle przyjdzie moment, że coś z tym trzeba będzie zrobić, bo w przeciwnym razie będzie za późno albo po prostu będzie od razu za późno… Dwa bardzo Bernhardowskie słowa –

„nagle” i „po prostu” (*plötzlich und einfach*) – według pisarza określają najmocniej irracjonalne mechanizmy ludzkich rzeczywistości…

Obecny zwrot polityczny w Polsce, dojście do głosu populistów i antysystemowców jest także wynikiem rozczarowania kapitalizmem.

To raczej rozczarowanie ludzi, którzy myśleli, że kapitalizm to ustrój, w którym każdy dostanie za darmo sto tysięcy dolarów miesięcznie.

A nie chodzi tu o zawiedzione nadzieje? O to, że kapitalizm to system, który w zamian za ciężką pracę i edukację obiecuje w przyszłości rentę i że to dzisiaj jednak nie działa? Rośnie grupa młodych ludzi, którzy są świetnie wykształceni, bardzo intensywnie pracują, ale nie mają kompletnie żadnych perspektyw ani materialnych podstaw do rozwoju.

Prawda jest taka, że każdy człowiek potrzebuje w rzeczywistości takich poręczy, za pomocą których wchodzi do basenu i z niego wychodzi. Jeżeli jakaś instytucja wykształca kogoś do jakiegoś zawodu, to jednocześnie podejmuje odpowiedzialność za prowadzenie jego losu. Państwa dojrzałego kapitalizmu, na przykład Szwajcaria, wykształciły system gwarancji, każdy, kto wchodzi w społeczną rzeczywistość, dostaje sygnały, że to jest w prawo, to jest w lewo, tam się idzie po schodach, i żeby to dostać, trzeba zrobić tamto. Nasza neokapitalistyczna przestrzeń jest totalnie nieoznakowana albo ma fałszywe oznakowania robiące ludzi w konia. Pełno jest znaków zrobionych przez rozmaitych spryciarzy. Jak tylko zaczął się kapitalizm, zaroiło się w Polsce od mend. To żerowanie jest obecnie ukryte pod maską bogactwa, autorytetu, słowem: przyzwoitej niewidzialności. Wszyscy ci ludzie budują system fałszywych drogowskazów, które człowieka ogłupiają. Przykładem są potworne dramaty ludzi zaciągających kredyty. Kredyt to jest droga do samobójstwa, przynajmniej w systemie polskim. Mamy coraz więcej ludzi oszukanych. Problem w tym, że oni uważają, że tak jak w komunizmie, za wszystko odpowiedzialne jest państwo. Czyli do fałszywego oznakowania naszej przestrzeni dołącza się jeszcze fałszywa interpretacja skutków porażki. Jednym słowem totalna paranoja. Ale nie wycofuję się z poprzedniego zdania, to od naszej ludzkiej, nie tylko społecznej czy obywatelskiej, ale ludzkiej dojrzałości zależy, jakie sprzężenie kapitalizmu z demokracją zdołamy sobie zainstalować.

Masz pomysł, jak to rozwikłać?

Nie wiem, nikt się za to nie bierze, nikt się tym nie interesuje. Odruchy wszystkich rządów są odruchami gorączkowymi i tak bardzo ważne staje się, żeby przeżyć do następnego dnia, że ja się dziwię, że oni mają czas zajmować się czymkolwiek innym. Antysystemowcy są tylko rewersami drugiej strony, obie siły są nienawistnymi formami doskonale do siebie pasującymi. Można je złożyć i dostaniemy antymaterię. Kompletny mechanizm bomby atomowej.

Stoimy w tej chwili wobec groźby skompromitowania demokracji w wydaniu ateńskim. Mamy poczucie absolutności pewnych ideałów, a one są czysto historyczne, to znaczy są makietami zdobiącymi drogę. Jeżeli demokrację postrzegamy jako instrument porządkujący i humanizujący społeczeństwa, to trzeba powiedzieć, że de facto są to często mechanizmy absurdalne. Absurdalnym mechanizmem jest przecież to, że rację przyznaje się większości, skoro, jak wiadomo, większość nie ma racji. No i co zrobić z tak prostym absurdem?

W demokracji przedstawicielskiej odpowiedzialność za decyzje brały elity polityczne, które teoretycznie miały kierować się dobrem wspólnym, nie tylko interesem większości.

Każda elita w pewnym momencie staje się zakładnikiem swoich interesów i zmienia się w bardzo groźną komórkę. Im szybciej cyniczny i chamski człowiek dostaje się do elity, tym szybciej ta elita staje się groźna. A może potrzebna nam jest Bezinteresowna Elita Wirtualna?

Jak to sobie wyobrażasz? Rządy użytkowników Internetu?

Pozostańmy w rejonach *science fiction* i potraktujmy to jako metaforę: sejm jako program komputerowy, gdzie poszczególne „indywidua” biorące udział w dyskursie o kierowaniu procesami państwa byłyby zaopatrzone w idee i stojące u podstaw idei (ideę rozumiem tu bardziej w znaczeniu pomysłu) doświadczenia, byłyby natomiast całkowicie pozbawione nienawiści, egotyzmu, infantylizmu, resentymentów, nacjonalizmu, religijnych tabu, obłudy obyczajowej – czyli wszystkich tych elementów składowych osobowości polskiej. Program ten pracowałby w logice dyskursu – ścieranie się idei poszczególnych wirtualnych marzycieli wypracowywałoby nadrzędną, o stopień wyższą syntezę dialektyczną jako matematyczny wyraz heglowskiej triady. To z kolei wzięte byłoby do pracy

przez wirtualny senat, gdzie narzędzie logiczne Hegla zostałoby zastąpione narzędziem Wittgensteina na przykład, albo dajmy na to Derridy…

Mamy kryzys demokracji, ale jednocześnie kultura coraz bardziej się demokratyzuje. Internet wywołał erupcję amatorskiej twórczości, wszyscy wrzucają do sieci miliony fotografii, nagrań wideo, opisują na blogach swoje przeżycia i fantazje. Każdy może być artystą. Jak patrzysz na to zjawisko?

W dużej mierze jest to jakieś straszliwie rozlane, ogromne morze śmieci bez większej wartości, choć być może posługując się tradycyjnymi kryteriami wartości artystycznej, nie jesteśmy w stanie tej wartości ocenić. Bo i w tej sferze zdarzają się też dzieła wybitne i nowatorskie, na przykład filmy robione w różnych miejscach przez amatorów. Te filmy różnią się jednak moim zdaniem w sposób zasadniczy od tak zwanej twórczości profesjonalnej. Kino dotknęła śmierć „izmów". Takie prądy jak Nowa Fala, ekspresjonizm czy neorealizm włoski wywoływały gorączkową i szybką ewolucję. W tej chwili ta ewolucja zatrzymała się i nastał postmodernistyczny zastój. Wszystko się zmienia i nic się już nie zmienia, to znaczy wszystkie te zmiany są tak dalece nieważne, że nie są w stanie powołać do życia żadnego „izmu". Kino traktuję zresztą jako wyrazisty przykład ogólnych kulturowych przemian…

Masz potrzebę „izmu"?

Nie wiem, czy mam potrzebę „izmu", natomiast mam tęsknotę na przykład… do kultu wielkich twórców. Nie wiem, na czym to polegało, jaki rodzaj rozkoszy dawało… Może to była po prostu (*einfach*) młodość? A jednak… Kiedy rozmawiam dzisiaj z młodymi, to okazuje się, że mają tę samą potrzebę. Stąd gmeranie w epokach powojennych. Sartre, Foucault, Warhol, Bergman, Buñuel, Fellini, Tarkowski, Grotowski, Kantor, Bernhard… Specjalnie wrzucam ich do jednego garnka, a wraz z nimi dziesiątki innych – ścisłe konstelacje, gwiazdozbiory… Wydaje mi się, że wojna jest jakąś cezurą, w zdewastowanych szufladach, które zostały otwarte po jej zakończeniu, ciągle się grzebie. Jako młody adept sztuki żyłem pod bardzo rozgwieżdżonym i dokładnie, to znaczy skwapliwie opisanym niebem.

Czy nie jest jednak tak, że silne programowo prądy stylistyczne działały w świecie, który był mocno zideologizowany? „Izmy" o których mówisz: ekspresjonizm,

surrealizm, neorealizm, narodziły się w cieniu autorytarnych systemów: komunizmu i faszyzmu.

Tak, ten eksperyment polityczny i socjologiczny oczywiście się skompromitował i teraz nie jesteśmy w stanie podjąć czegoś podobnego… To pytanie daje do myślenia…

To był czas wielkich projektów społecznych, wyobrażenia sobie innego świata, ukształtowanego według nowych kryteriów.

Powtórzmy jeszcze tę myśl, że wyrazistość ubiegłowiecznych „izmów" związana była z radykalną ideologią, z komunizmami, faszyzmami i całym tym wysypem wytworów dziewiętnastowiecznej megalomanii, przecenienia własnego człowieczeństwa, buńczucznej wiary w siebie i swoje możliwości… Ta wiara w swoje możliwości przybierała formy misji, ambicji stworzenia świata na nowo. Poczucie, że absolut szczęśliwego, sprawiedliwego, owocującego dobrem ludzkiego życia wraz z obiecywaną przez Boga nieśmiertelnością można stworzyć, wyręczając w tym naszego coraz bardziej nieruchawego dyżurnego Boga… No cóż, jednak ten twórczy spazm XX wieku okazał się niewypałem, kreacją jakiegoś chorobliwego Frankensteina, która nas przeraziła i pozostawiła w jakimś chwilowym zawstydzeniu… Co nie znaczy, że ustały bełkoty społecznotwórcze i polityczne pretensje. Jednak jak na razie produkują rosnącą paranoję…

Pytanie, czy to zwolnienie tempa narodzin nowych „izmów" i towarzysząca temu niechęć do ich krystalizacji, wyławiania i nazywania nie jest symptomem jakiegoś znacznie dłuższego i potężniejszego periodu przemiany. Lawina „izmów" byłaby wówczas spazmem dekadenckim, przedśmiertelnym migotaniem starej epoki, a nie rozbłyskami nowej… Na pograniczu pojawia się nowy, nieznany, niewspółmiernie większy wymiar czasowego dystansu. Towarzyszy temu regres uchwytnego dla nas i naszych humanistycznych aspiracji kulturowo-społecznego postępu, ludzie, bezradni wobec niewyraźnej rzeczywistości, zaczynają się konsolidować i stwarzać wyspy oporu. Być może ludzkość musi zrobić krok do tyłu – nie po to, żeby tam zostać, tylko żeby poszukać formy, która będzie lepiej skrojona do duszy ludzkiej.

Tempo zmian cywilizacyjnych wyklucza już pojawienie się wielkich projektów artystycznych?

Rzeczywiście jest tak, że nie widzimy już momentów granicznych epok. Dawniej mówiło się: „Tej jesieni będzie się nosić to i to, a tej wiosny to". Mimo że domy mody nadal istnieją, nie ma w ogóle wrażenia, że istnieje jeden dominujący nurt. Dawniej mieliśmy poczucie kontroli nad czasem. Obecna ponowoczesność staje się pewnego rodzaju bezczasem. Pytam czasami młodych ludzi o głód wielkich twórców i wielkich dzieł, chociażby w popularnej muzyce. Czy jest w tej chwili ktoś, kto jest ekwiwalentem The Beatles czy Janis Joplin? Nie istnieje nikt taki.

Czy wobec uruchomienia w ludziach twórczego potencjału artyści będą w przyszłości nadal potrzebni? I do czego?

To jest ta fantastyczna myśl Josepha Beuysa, o której pisałeś mi w swoim poprzedzającym naszą rozmowę szkicu: że każdy jest artystą, że to, co tworzysz, zaczyna mieć w pewnym momencie jakąś wartość bez spektakularnego wyróżnienia. Dla mnie jest to coraz bardziej fascynujące. Oczywiście zostaje we mnie jakiś sentyment do naiwnie monumentalnych, boskich wymiarów dawnych artystów, dawnych gwiazd… Marylin Monroe nadal we mnie żyje, z tym wszystkim, w co zaopatrzyła ją połowa XX wieku. Ale to już nie ma przyszłości.

Nie będzie wielkich dzieł, wielkich twórców?

Kiedy Andy Warhol mawiał, że w przyszłości każdy będzie miał swoje piętnaście minut sławy, brzmiało to niemal katastroficznie. Dzisiaj wydaje mi się, że to nie jest katastrofa. Zmienia się status artysty. Kiedyś normalny człowiek poruszał się w boksie, a artysta poruszał się poza tym boksem. Trzeba było zostać „wielkim artystą" i wtedy się stawało świętym, a jak się nie było „wielkim artystą", to było się kimś nieprzyzwoitym. Jedynie geniusz niwelował nieprzyzwoitość, niemoralność czy chorobliwość bycia artystą. Rzeczywistość wirtualna to zmienia. Wchodząc w świat wirtualny, rozpuszczam swoją personę. Najbardziej ekstremalny przykład to seks wirtualny, w którym człowiek wyzwala z siebie wszystko, na co nie pozwala sobie w spotkaniach rzeczywistych. W rzeczywistości persona z personą spotykają się i nie umieją się rozebrać, mimo że bardzo tego pragną. Relacja wirtualna pozwala na natychmiastowe rozpuszczenie persony i zanurzenie się w świecie alternatywnym, choć podniecająco

równoległym do tego wykastrowanego przez wychowanie, które czyni z nas prawdziwych mężczyzn i prawdziwe kobiety, osoby społecznego i towarzyskiego sukcesu, do którego wszyscy rodzice wychowują swoje dzieci.

Paradoks polega na tym, że ta ciemna, wypierana ze świadomości przestrzeń ujawnia się dzięki nowym technologiom. Dzięki racjonalnemu wychodzi na jaw to, co nieracjonalne i skryte. Jak ten proces będzie się rozwijał, jakiego człowieka wytworzy ta nowa, wirtualna rzeczywistość?

Wirtualny świat będzie przestrzenią drugiego życia, w którym mogę występować bez tej łuski, co daje mi wielką satysfakcję, przyjemność, podniecenie. Chodzę innymi drogami, inicjuję inne asocjacje, które otwierają inne rejony doświadczenia, owocują innymi treściami. To nie pozostaje bez śladu, to mnie zmienia, otwiera inną logikę, daje inne, nowe narzędzia… Na początku wydaje się, że mogą one służyć tylko do dzikiej przygody na marginesie osobowości i tego wszystkiego, co w sobie akceptuję; potem okazuje się, że powstało coś centralnego, z czym mogę, a nawet z czym muszę się podzielić… Daje mi to poczucie odrodzenia nagle odblokowanych możliwości. Obcowanie z ludźmi w realnej rzeczywistości jest nieustannym glajszachtowaniem, cenzurą. Spotykając się z drugim człowiekiem, musisz dbać o to, żeby się nie wychylić. Drugi człowiek trzyma cię w ryzach, utrzymuje ten pancerzyk normalności. Dziewiętnastowieczny człowiek ma na sobie pancerzyki normalności, które nieustannie narastają w trakcie obcowania. Wirtualność je rozpuszcza.

Utopia w tym ujęciu byłaby sposobem na realizację artystycznej wyobraźni, którą każdy ma w sobie, a która zostaje zniszczona w dzieciństwie. To w gruncie rzeczy dobra perspektywa dla sztuki.

Przeciwnicy rzeczywistości wirtualnej twierdzą, że przestrzeń nowych relacji ludzkich to jest bełkot, śmietnik, bezhołowie, wylęgarnia niskich wartości. W dotychczasowym przekonaniu artysta, aby zostać dopuszczony do głosu, musiał zdać pewien egzamin wybitności (w którym kryteria egzaminujących i ich prawo do egzaminowania wydają się człowiekowi nowej generacji coraz bardziej arbitralne), bo w przeciwnym razie taki „artysta” jest szkodliwy. Albo jesteś wybitny (w uznaniu tych innych) i masz prawo żyć, albo jesteś szkodliwy. To znaczy szkodliwy jesteś w ogóle, a pewna wybitność czy poczytność, to, że zostaniesz kupiony

i zaakceptowany, daje ci przepustkę, która odróżnia cię od całego gatunku outsiderów i przestępców, do których należysz jako artysta.

To sito kulturowego dopuszczenia, które dzieli ludzi na nieartystów i artystów, w przestrzeni wirtualnej przestaje funkcjonować, przepuszcza wszystkich i wszyscy ulegają tej niespodziewanie kuszącej możliwości twórczej i ją realizują. Nie wiadomo do końca, czy to jest potrzeba seksualna, awanturnicza, czy artystyczna; nagle wszystko się ze sobą miesza. Wyżyć się w przestrzeni wirtualnej artystycznie, seksualnie czy awanturniczo nagle okazuje się czymś bardzo podobnym. Polega to na transgresji, na wyjściu z siebie, wypuszczeniu na wolność tego czegoś, co zostało w personie zamknięte. I oczywiście że rodzi to mroczną przestrzeń, przestrzeń dark roomu, i ogólna wartość tej twórczości od razu w oczach tradycyjnych czcicieli sztuki, jakimi wciąż chcemy siebie widzieć – bezapelacyjnie upada. Jeśli wpuścimy wszystkich, to na początku brodzimy w gównie, natomiast tam się dzieje coś, czego nie było, kiedy mieliśmy Parnasy. Bo wiadomo, że na Parnasie pewnych rzeczy się nie da. Tam powstają inne treści, a wędrowcy dark roomów ulegają przemianie… W tej nowej rzeczywistości pojawiają się pewne rzeczy, fakty, obszary przeżyć, dla nas jeszcze nieuchwytne, dotyczące człowieka, o których kilkanaście lat temu nawet nie pomyśleliśmy, że są możliwe.

Na przykład?

Może najłatwiej i najdosłowniej zobaczyć to w nowym kinie: *Code Blue* Urszuli Antoniak, *Intymność* Patrice’a Chéreau, *Post tenebras lux* Carlosa Reygadasa.

Historia pielęgniarki, która zabija swoich śmiertelnie chorych pacjentów; opowieść o mężczyźnie, który co tydzień uprawia seks z anonimową kobietą; autobiograficzny, somnambuliczny film meksykańskiego reżysera. We wszystkich rzeczywistość przenika się z fantazjami i mrocznymi pragnieniami.

To nie są bezpośrednie relacje czy przecieki przestrzeni i rzeczywistości wirtualnych, ale właśnie ślady dróg duchowych i treści przez te przestrzenie inicjowanych, jak również zmiany optyki i psychicznych perspektyw, a co za tym idzie – przemiana narracji i sposobu myślenia. Nierzeczywistość przestrzeni wirtualnych stwarza w otaczającym podmiot świecie inną instalację, która podważa dotąd obowiązujące normy etyczne i wytyczone przez te normy granice… Ale może jeszcze coś… Właśnie doświadczenie

przestrzeni wirtualnej rzuca światło na dzieła prekursorów przemiany mentalnej, którzy kontestują obowiązujący do tej pory dystans pomiędzy przestrzenią dzieła sztuki a cielesną, osobistą przestrzenią artysty i odbiorcy… Andy Warhol na przykład, razem z całym amatorskim awanturnictwem, kontestacją zastanych artystycznych stereotypów, z ekshibicjonizmem, depersonalizacją, cielesną anonimowością, cielesnym wkroczeniem w wytwarzaną przestrzeń swoich filmowych fantazji. Pierwszy prorok mentalności dark roomów…

Podobną drogą cielesnego wtargnięcia w przestrzeń kreacji i zatarcia granic, zagubienia się w TERAZ powołanego zdarzenia idą performerzy, tacy jak Marina Abramović, i rozliczni reprezentaci body artu. Swoje intuicje czerpią z podobnych potrzeb ucieczki z więzienia ludzkiej persony i wygenerowanych przez jej imperatywy, obowiązujących norm sztuki europejskiej…

To dotyczy również anarchii doświadczenia cielesnego wobec zaprogramowanych doświadczeń racjonalistycznych, czy choćby jedynie świadomościowych. Doświadczenie wirtualnej przestrzeni otwiera zatem pod powierzchowną błoną naszej ludzkiej rzeczywistości racjonalnej podziemną przestrzeń nieznaną, która być może całkowicie przemieni nasze myślenie. Nie tylko w sferze wyników i konkluzji, ale w sferze jego elementarnych mechanizmów… Tego wszystkiego, co człowiekowi może przyjść do głowy, tego, co człowiek może robić, myśleć. Rejony myśli irracjonalizujących.

Jestem przekonany, że gdyby na przykład taka osoba jak Sarah Kane napisała swoje dzieła w latach 30. XX wieku, to nie mogłyby być one wzięte pod uwagę w żaden sposób. Nie tylko w kategoriach artystycznych, ale w kategoriach myślowych. To było nie do pomyślenia, choć nie znaczy, że się wtedy w głowach nie działo.

Nawet w latach 90. to, co pisała Sarah Kane, było odrzucane: sztuki o ekstremalnej przemocy między ludźmi, terrorze psychicznym i fizycznym, niszczeniu odmienności. Obcinanie kończyn, wyłupianie oczu, gwałty. Ale to dzisiaj wraca w postaci wrzucanych do Internetu brutalnych filmów z Państwa Islamskiego pokazujących egzekucje niewiernych.

Rzeczy, które się działy całkowicie nieświadomie w człowieku z poprzedniej epoki, w tej chwili wyciągane są na światło dzienne i uświadamiane, przez co wchodzą w rejon racjonalny. My, ludzie starego

chowu, to znaczy mający w sobie kryteria racjonalne – wszystko jedno, czy są to kryteria moralne, czy kryteria sensu, czy kryteria sprawiedliwości, czy poprawności politycznej – odbieramy to, co się dzieje w życiu społecznym czy polityce, jako rodzaj paranoi. Mamy poczucie, że to jest paranoiczne, choć to już zostało wciągnięte w granice widzialności i staje się rzeczywistością. Nagle czujemy, że stare narzędzia oceny procesów i ludzkich relacji nie działają. Mówimy sobie, że gość rządzący krajem powinien funkcjonować według pewnych zasad, każdy powinien ich przestrzegać. Okazuje się, że to jest bzdura, nic się nie trzyma kupy, bo w momencie, kiedy człowiek wydobywa się ze swojej dziewiętnastowiecznej persony przy pomocy świata wirtualnego, wyradza się jakieś monstrum. Za chwilę będziemy musieli zmienić kryteria oceny i praktycznego funkcjonowania w środowiskach ludzkich. Wszystkie te żelazne dziewiętnastowieczne zasady funkcjonowania: to, kim ma być sekretarz, a kim ma być robotnik, to, że do każdej funkcji jest przynależny pewnego rodzaju kodeks, regulamin, zasada logiczna – traci sens.

To, co do tej pory było nieracjonalne i nielogiczne, zmienia się w racjonalne i obowiązujące?

Mieliśmy wrażenie, że na przestrzeni XIX wieku udało się zrobić z ludzi wyuczone egzemplarze, które wszystkiego przestrzegały. Później okazało się, że te wyuczone egzemplarze są po prostu mordercami, którym relatywizacja czasu wojny wystarczy, żeby zanurzyć się we wszelką możliwą zbrodnię. Może to była reakcja na ten sztuczny wychów? Człowiek nie jest skazany na anarchię; oczywiście, że musi się wychowywać i musi tworzyć funkcjonującą strukturę, tylko mamy wrażenie, że starą generację kryteriów, wzorców i myślowych imperatywów trzeba wyrzucić i wszczepić ludziom nowe chipy, żeby konstrukt etyczny indywiduum rósł jako twór autonomiczny. Być może trzeba zmienić system komputerowy w ludzkich duszach.

Zaskakuje mnie, że uważasz tę zmianę za pozytywną. Uważa się powszechnie, że Internet uwolnił najniższe ludzkie instynkty: nienawiść, frustrację, agresję. Ty natomiast dostrzegasz w tym szansę.

Trzeba myśleć pozytywnie, myślenie negatywne to chowanie głowy w piasek. Każdemu z nas zdarzają się momenty myślenia negatywnego i wiadomo, że nikt z tego nie ma żadnego pożytku.

XX wiek należał do dystopii – wraz z rozwojem technologii miała nastąpić apokalipsa cywilizacyjna i społeczna. Witkacy, największy katastrofista wśród polskich artystów, wieszczył koniec sztuki i metafizyki wraz z mechanizacją i uniformizacją społeczeństwa. Czy ten scenariusz się sprawdzi?

Początkowo byłem ślepym wyznawcą Witkacego i absolutnym fanem jego katastrofizmu. Nagle oświeciło mnie, że to jest po prostu perspektywa przedstawiciela umierającej generacji. Katastrofa, której się obawiał, to była katastrofa jego świata, jego wartości, jego uczuć metafizycznych. Nowa generacja uczuć metafizycznych nie mieściła się w jego guście. Okazuje się, że jesteśmy ślepi na uczucia metafizyczne, które nie mieszczą się w naszym guście. Ale one istnieją.

Teraz ewidentnie stoimy przed nowym skokiem ludzkości.

Na czym miałby ten skok polegać?

My go mamy dopiero odkryć. Przedwczesna diagnoza zawsze jest starego chowu. Dopóki jesteś w starej optyce, dopóty będziesz miał stare pomysły. W pewnym momencie trzeba dać sobie pewien rodzaj przyzwolenia czy, jak mówi Jung – moment nigredo, żeby wyjść ze starego myślenia. Nie można mieć nowego pomysłu zrobionego z odłamków starego. Kiedyś mówiło się dużo o New Age. Minęło parę lat i generowane przez New Age obrazy duchowej przemiany wydają się równie infantylne jak film Fritza Langa o locie na Księżyc.

Sądzisz, że przyjdzie epoka nowego boga? Jest taka potrzeba?

Nie sądzę, bóg osobowy już się raczej nie urodzi. Ostatnia odsłona boga osobowego trzyma się inercyjną resztką wobec naporu cywilizacji i wiedzy. Bóg osobowy wymiera i dzieje się to konwulsyjnie. Zamiast chwytać się za ten temat, generuje się jakieś nienawiści, resentymenty, agresję. Na przykład to, że katolicyzm się w tej chwili nacjonalizuje; zamiast mówić o bogu, mówimy o tym, czy jesteś Polakiem. Bóg jako taki w ogóle znika i jest tylko rodzajem odłamka, który jest wystarczająco ciężki, żeby nim walić w głowę. Ale sama potrzeba nie znika, potrzeba twórczości religijnej nie znika. Oczywiście trudno będzie ludzkiej wyobraźni zrezygnować z antropomorficznej Osoby.

Jeżeli pojawia się pytanie o możliwość, przynajmniej chwilową, teatru przyszłości, to uważam, że sporo o tym mówi spektakl *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi. Jest absolutnie wyrazem twórczości religijnej, podejmuje

nie zastępczy, ale główny temat. W tym seansie człowiek rozdziela się ze starym mitem; towarzyszą temu wszystkie możliwe fizjologie ludzkie fekalno-seksualne. To rytuał momentu przejścia, granicznego rodzenia. Być może dlatego wzbudza taką nienawiść i panikę wszelkiej maści tradycjonalistów, bo wznieca ognisko uczuć religijnych i zawiera energię i treści religijnej twórczości.

Zatrzymajmy się na chwilę przy tym spektaklu. García opowiada w nim o sztuce, która wyczerpała swoją metafizyczną moc, i o Bogu, który staje bezradny wobec zła uczynionego rękami ludzkimi. „Rozmieszczać broni na ziemi nie mogę: już wy to uczyniliście. Nauczyć was ruchać dzieci nie mogę: już wy to uczyniliście. Nauczyć was zabijać z głodu nie mogę: już wy to uczyniliście. Nie mogę nauczać was ścierać z powierzchni ziemi całe miasta i wioski, ani technik dokonywania Holocaustu: już wy to uczyniliście" – tak brzmi otwierający spektakl nowy dekalog współczesnego świata. Zbawiciel w tym przedstawieniu nie jest dobrym pasterzem, ale terrorystą. Garcia stawia tezę, że chrześcijaństwo zbudowane na gloryfikacji krwawej ofiary zaraża świat przemocą. „Ciągniemy za sobą zbyt burzliwy dobytek wizualny, koszmar na płótnach, deskach i papierze" – mówią aktorzy Garcii, kiedy na ekranie widzimy renesansowe obrazy ukrzyżowania. „Nie dziwi więc, że ludzie wypychają się z okna albo że bzykają dzieci, albo że są tacy, którym nie wystarczy wbić nóż pięćdziesiąt razy w swoje ciało. […] Nikt nie powinien był dać przyzwolenia na te przerażające drogi krzyżowe, krzyże i łzy, otwarte rany i palce, które w nich grzebią, propagandę perwersji, udręki i okrucieństwa, stworzonych wyrafinowanymi technikami".

Teatralnie jest to również jazda po bandzie: aktorzy piknikują na scenie wyścielonej bułkami do hamburgerów, oblewają się keczupem, symulują seks, w finale nagi pianista wykonuje Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu Haydna. Mówisz, że to spektakl przyszłości. Na czym polega ta nowa optyka? Na zderzeniu konsumeryzmu z pustymi mitami chrześcijaństwa?

Tak możemy odczytać *Golgota Picnic*, jeśli czytamy go tradycyjnym kodem – kodem percepcji utworu przemawiającego systemem znaków do świadomości odbiorcy. Ale właśnie *Golgota Picnic* jest aktem partycypacji, rytuałem cielesnego zanurzenia w neorzeczywistość. To właśnie typowe dzieło rzeczywistości wirtualnej, w której zatracony uczestnik-twórca, wędrowiec dark roomu poddaje się aktowi bezwłasnowolnego ofiarowania; jest w tym immanentna moc wciągnięcia widza w podobne zanurzenie, w podobne zagubienie się w przestrzeni nierzeczywistości, mającej w sobie wszelkie cechy rzeczywistości wirtualnej. Pytanie, czy dzieje się to przy użyciu całego arsenału stosownej technologii, czy tylko poprzez działanie konstelacji elementów inicjacyjnych, jest nieistotne. Ważna jest kondycja

ludzka inicjatorów rytuału i droga ich ciał i myśli. Podobnie jak w przypadkach totalnych aktów partycypacji takich performerów, jak Marina Abramović, Vito Acconci, Dennis Oppenheim czy Chris Burden, budowana jest inna narracja niż przekaz słowny zaadresowany do zdystansowanego przez samą konwencję odbiorczą intelektu widza. To, co wciąga natychmiast w inną rzeczywistość współbłądzenia cielesnego w zainicjowanej przez spektakl rzeczywistości, to kondycja ludzka (nie aktorska i nie wykonawcza) uczestników, w pełni oddanych wyłanianiu z siebie rodzących się monologów i powiązanych z nimi sennie asocjacji sytuacyjnych, jako mediumicznych wspomnień albo kojarzeń ciała. To, że teksty performerów wylewają z siebie bezwiedną bezradność, muł bluźnierstw leżący w podziemiu każdej psychiki i heretycki bełkot – to niewyznana prawda undergroundu każdej duszy. Ale w aktorach-performerach nie ma bluźnierczych intencji – Chrystus JEST i nieważne, co mówi i w jakim stopniu jest zrozpaczony – jest w pełnej gotowości do ofiary w imię naszego wspólnego zbawienia. W starym języku zawarta jest jedynie maź negatywna, ale jesteśmy poruszeni ofiarną energią wykonawców i jakimś darem miłości, który w sobie noszą i wyrażają w mowie o wiele pierwotniejszej.

Spektakl Garcíi wywołał w Polsce burzę; pod naciskiem kleru i katolickich organizacji odwołano jego pokazy na festiwalu Malta w Poznaniu w 2014 roku. Zarzucano mu obrazę uczuć religijnych i bluźnierstwo. W reakcji na ocenzurowanie spektaklu w teatrach w całym kraju odbywały się czytania scenariusza i pokazy zapisów wideo, które grupy katolickich ortodoksów próbowały przerywać, atakując fizycznie uczestników. O czym świadczą te reakcje – o sile teatru? O zaostrzającym się konflikcie religijnym w Polsce? A może to konflikt zastępczy, a prawdziwa wojna o przyszłość odbywa się gdzie indziej, na gruncie ekonomii, nie ideologii?

Daleki jestem od osądzenia tego spektaklu jako nihilistycznego ekscesu – wręcz przeciwnie – *katharsis*, jakie przeżywam, ma naturę przeżycia religijnego, a zatem kreującego we mnie rodzącą, sensotwórczą energię… W tym kontekście rozpaczliwe oskarżenie Boga i religijnych obrazów o panujące zło wydaje mi się o wiele żarliwszym i prawdziwszym aktem i wyznaniem religijnym niż permanentne oszustwo serwowane Bogu przez ukrywających się przed nim katolickich fundamentalistów.

Reakcje na spektakl Garcíi świadczą o skali religijnej wojny, jaka trwa dookoła nas. Sytuacje takie jak zakazanie spektaklu teatralnego stają się

polem groteskowej batalii, w której pojawiają się głębokie rany i agresje, w przeważającej mierze irracjonalne. Polega to na tym, że kiedy spotyka się dwóch osobników o przeciwnych poglądach, to nagle między nimi pojawia się jakaś irracjonalna treść obrzydzenia, unicestwienia, która nie dopuszcza do poszanowania tej drugiej osoby. Mówimy sobie: „Bliźni – tak, ale nie ten”. Dawniej to było proste, dawniej pojawiała się pierwotna rzecz, czyli wróg do zamordowania. Zabicie wroga było podstawową rzeczą uwalniającą emocje. W momencie, kiedy postępujący humanizm eliminuje zabijanie wrogów, konflikt rozwija się w sferze symbolicznej, to znaczy zabijamy się, nie zabijając, obdarzamy się odruchami pogardy, wycinającej w pień wszelkie tropy porozumienia. Spotykasz człowieka będącego po tamtej stronie przynależności partyjnej i reagujesz, jakbyś spotkał trędowatego. Rozmiary tego braku akceptacji wykraczają daleko poza różnice poglądów. Nie ma dialogu, jest magiel…

Na czym będzie polegać rola teatru w tym nowym, skonfliktowanym, chaotycznym świecie?

Teatr jest w tym momencie dramatycznie potrzebny. Bo co to znaczy teatr? Teatr to jest tajemnica TERAZ. Film jest opowieścią zapisaną, nie ma magii TERAZ. Wiadomo, że jest reprodukcją czegoś, tzn. człowiek załapie się na film tylko przez złudzenie, że dzieje się teraz. To, że się boisz ciemnych miejsc tego filmu i płaczesz na nim, wynika z faktu, że na własne życzenie uwierzyłeś w jego teraźniejszość. Wszystkie seanse, które posiadają w sobie tajemnicę TERAZ, działają. To TERAZ miewają w sobie również życiowo-twórcze tworzenia wirtualne. To, że dwoje partnerów się wirtualnie pieprzy, ma siłę magiczną tylko dlatego, że dzieje się teraz. Nie możesz się pieprzyć z reprodukcją czy z filmem pornograficznym. Jednym słowem, rytuał teatralny jest rytuałem TERAZ. Nie zabija go nawet wykorzystanie nowych mediów. Teatr jest dziś zalany wszelkimi możliwymi mediami i okazuje się, że to go wcale nie zabija; wręcz przeciwnie – stanowi dziwne graniczne uwyraźnienie tego TERAZ. Nagle ten poczciwy teatr, który opiera się wyłącznie na wydestylowanej żywej obecności aktora, jak tego chciał Grotowski, staje się czymś zbyt bezpiecznym, zbyt homogenicznym, więc nienależącym do przestrzeni naszego odgrywanego dziś świata. Odkrywamy to TERAZ w różnych sytuacjach i to wcale nie musi by tak zwany żywy aktor na scenie. Frank

Castorf chowa swoich aktorów do zbudowanych na scenie domów i transmituje obraz z wnętrza na ekran. Powtarzają to młodzi polscy adepci. To rozwiązanie ma dziwną siłę magiczną. Człowiek patrzy na ten ekran i mówi: „Oni tam są teraz naprawdę”. Gdyby to było nagrane, znikłaby magiczna siła TERAZ.

TERAZ to wielka tajemnica czasu teraźniejszego, z którą nikt nie umie sobie poradzić. Ta tajemnica ma w sobie taką samą głębię, jak tajemnica Innego z Levinasa. To ona stanowi o sile teatru. Jesteśmy, mamy przyszłość. Za nami są stosy trupów, przed nami jest nasza śmierć i coś bardzo dziwnego, pewna droga i to TERAZ, które żeby poczuć, musimy dotknąć narzędziem rytuału, bo taka jest widocznie natura ludzka. Rytuał jest narzędziem uchwycenia teraźniejszości, uczestnictwa – *participation mystique*. Termin, który bardzo lubił Jung i który bynajmniej nie polega na byciu mistycznym, tylko na bezwiednej i mimowolnej mistyce partycypacji.

Tym można tłumaczyć niebywałe zainteresowanie, jakim cieszą się wszystkie transmisje. Są one określone jako live – „żywe”, czyli to jest właśnie życie, w przeciwieństwie do rejestracji, która jest zawsze martwa i należy do przeszłości.

I to jest kryterium, które daje nam możność spojrzenia na teatr przyszłości. Pytanie brzmi, jak w przyszłości będzie wyglądała ta tajemnica TERAZ, w jaki sposób możemy ją kontynuować, eksploatować, żyć w tym.

Rysujesz perspektywę teatru jako rytuału, który rozgrywa się tu i teraz, ale przecież to już było – teatr powstał z rytuału, jest czymś bardzo starym, archaicznym.

Jest czymś być może starszym niż my sami. Tak jak nie pamiętam, kiedy urodziłem swoją prywatną utopię, tak być może ludzkość nie pamięta, kiedy urodziła swój teatr. I może też nie widzieć możliwości teatru przyszłości tylko dlatego, że nie widzi tego w swoich puzzelkach, które ma do dyspozycji.

Czy ten teatr przyszłości będzie miał charakter religijny?

Na pewno i być może stanie się następcą religii. Ludzki teatr. Bo można powiedzieć, że religia odpowiada na potrzebę misterium. I nagle okazuje się, że strawy religijnej dostarcza nam misterium ludzkie.

Spełniłaby się wizja Gombrowicza o Kościele międzyludzkim. I Osterwy o teatrze dla ludzi, którym nie wystarcza Kościół.

Wszyscy rwą sobie włosy z głowy i nie są w stanie zrozumieć; a cóż takiego jest w tej *Golgocie Picnic*? Podczas oglądania tego spektaklu naprawdę miałem jakieś olśnienie i nie wiem czego. Dwa razy próbowałem to zapisać i czułem, że w tym spektaklu jest jakaś profetyczna wizja, coś, co mówi: „To jest właśnie to, co się dzieje". Erupcja dzikich treści z gruzowiska religijnego.

Na tym gruzowisku po chrześcijaństwie uwolnione zostają brutalne instynkty.

Jest brutalność, ale jednocześnie, jak mówiłem, aktorzy są osobiście oddani temu, co z siebie wynurzają. Oni nie są spektakularnymi brutalistami z filmu akcji. Są w stanie medytacyjnym, są niesłychanie oddani. Wypuszczają z siebie coś, jakąś ektoplazmę, niczym na seansie spirytystycznym, i okazuje się, że strasznie dużo mają w sobie tej ektoplazmy. W pewnym momencie jeden z nich siada goły do fortepianu i w tym wszystkim rozbrzmiewa muzyka Haydna, infernalny obraz staje się naturą, pejzażem pustynnym. Nie pożerasz tego intelektualnie, tylko w jakiś sposób fizjologicznie chłoniesz. W pewnym momencie, tak jak oni, jesteś w partycypacji i twój mózg przestaje wierzgać nieustannym, głupawym dziewiętnastowiecznym pytaniem: „Co to jest?". To dzieje się teraz, to nie jest odtworzenie, tylko zanurzenie w przedziwnym śnie teraźniejszości.

Pociągające jest w tej wizji to, że teatr dzieje się realnie, w czasie rzeczywistym. Nie udaje, nie naśladuje, jest. Na końcu tej drogi jest prawdziwy seks, prawdziwy ból, prawdziwa śmierć. Czy rzeczywiste doświadczenie może być perspektywą dla teatru?

Myślę, że do obrazu tego, co czujemy, możemy iść małymi krokami. W teatrze coraz istotniejsze staje się rzeczywiste doświadczenie, jak największa i najgłębsza dawka tego, co dzieje się w spektaklu czy akcie performerskim naprawdę. Otwieranie aktora – na życie w spektaklu, na potężne szlaki prawdziwego, cielesnego, osobistego zwierzenia, splecionego jak w misterium męki pańskiej z kanonicznym tekstem…

Czy masz spektakl marzeń, który nie może teraz powstać z różnych powodów, a który trzymasz w sobie?

Bardzo często ten spektakl mi się śni. We śnie na swój własny spektakl przychodzę jako widz, wędrowiec. W tych snach spektakl staje się prawdziwą rzeczywistością, wobec której jestem nie dość, że obcy, ale

jestem też poniżej. Kwestią bezsprzeczną jest to, że to jest mój spektakl, ale kompletnie nie wiem, jak to zrobiłem, i kompletnie nie mam nad nim władzy. Jestem jak ktoś, kto przyjeżdża do miejsca kultu.

Co to za przedstawienie? Co tam się dzieje?

To jest stale powtarzający się jakiś niedoniosek kreacyjny. Coś, czego się nigdy nie udało zrobić. Dzieje się to na pograniczu pustki, np. zaczyna się akcja i przez dłuższy czas kompletnie nic się nie dzieje. Nicość życia, która jest początkiem wszystkiego, zbieraniem się burzy. Często jest jakaś widownia, która zaczyna wychodzić. Jestem gdzieś w środku tego wszystkiego i nagle pojawia się motyw, psychiczny wiatr, który zawiera w sobie moc wyjścia. Pociąga za sobą ruch ludów, ucieczkę całego narodu, z samochodami, rzeczami, cały ten teatr gdzieś spływa. Wszystko staje się ruchome, widzowie, którzy zostali, jakieś niedobitki, są pasażerami pociągów, w których to wszystko gdzieś zasuwa.

To przedstawienie zawsze się rozlewa. To znaczy wędruje, przemieszcza się po prawdziwym terenie z nieludzkim mozołem i totalnym narażeniem; ma świat do dyspozycji. I myślę, że pewnego dnia ludzkość taką umiejętność opanuje. Scena w tym spektaklu jest tylko miejscem, do którego się przychodzi jak do linii metra, a dociera kompletnie gdzie indziej. To jest stacja jakiejś magicznej podróży.

Dokąd można dojechać tą linią?

Najczęściej to nie są jakieś cudowne i pełne sukcesu sytuacje. Są raczej nieustannie dręczące i opresyjne. Spektakl-koszmar, który kończy się jakimś dziwnym wysypaniem czy też katastrofą. To się wywala w pewnym momencie prawie zawsze. A jednak budzę się w jakimś trudnym do uchwycenia zachwycie i próbuję zapisywać… Jestem olśniony, bo stopień irracjonalności erupcji tego, co się może dziać… to nie są rzeczy, które mogę opowiedzieć…

Zrobisz kiedyś to przedstawienie?

Jak tylko zbudują TWT…

TWT?

Teatr Wirtualnej Teleportacji.

10

MUZYKA BĘDZIE MATEMATYKĄ

PAWEŁ MYKIETYN

W przyszłości kompozytorzy będą poszukiwać w przestrzeni między technologią, sztuką i nauką. Muzyka współczesna już dziś traktowana jest przez część kompozytorów jako dziedzina nauki. Ja też uważam, że muzyka jest matematyką. Kiedy piszę muzykę, nie myślę o projektowaniu ludzkich emocji, ale o strukturze. Emocje mogą odezwać się u słuchacza.

ROMAN PAWŁOWSKI**: Nigdy w historii ludzkości nie powstawało tak wiele muzyki i tak wielu ludzi nie miało do niej dostępu, jak dzisiaj. Nowe technologie pozwalają na coraz doskonalszy zapis utworów muzycznych. Można mieć dzisiaj w domu już nie tylko przestrzenny dźwięk, dorównujący jakością sali koncertowej, ale i obraz w HD. Jak to zmienia nasz odbiór muzyki?**

PAWEŁ MYKIETYN: Często się zastanawiam nad tym, czym muzyka jest dzisiaj, a czym była sto lat temu, zanim powstała fonografia, kiedy nie było żadnych nośników dźwięku. Żeby usłyszeć utwór muzyczny, trzeba było go sobie zagrać albo dotrzeć gdzieś, gdzie był wykonywany. Wyobrażam sobie, że sto pięćdziesiąt lat temu, kiedy ktoś usłyszał grajka w miarę sensownie grającego na skrzypcach, to było mistyczne przeżycie. A słuchanie na żywo kwartetu smyczkowego Mozarta było doświadczeniem kosmicznym. Natomiast dzisiaj, kiedy jesteśmy nieustannie atakowani dźwiękiem, koncert symfoniczny nas trochę nudzi.

Jakim to jest wyzwaniem dla ciebie jako kompozytora? Jakich metod używasz, żeby się przebić przez to wszystko ze swoją muzyką?

Próbuję używać różnych środków, z różnym skutkiem, w zależności od tego, jaki efekt chcę osiągnąć. Jednym z symptomów dzisiejszych czasów jest przenikanie się muzyki akademickiej z muzyką popularną, tworzoną na komputerach. Tak dzieje się w mojej *III Symfonii*. Miałem pomysł, aby sferę muzyki młodzieżowej przetransponować na orkiestrę symfoniczną.

Pierwotnie chciałeś nawiązać do muzyki zespołu Radiohead.

Rzeczywiście, miałem kiedyś taką intuicję, bo Radiohead jest jednym z zespołów, które pokazują, że po Beatlesach jednak można coś stworzyć. Dotarłem do managera Radiohead, poznałem Jonny'ego Greenwooda i dali mi zielone światło na wykorzystanie ich tekstów i muzyki. Ale nie znalazłem metody na nich i ostatecznie powstała inna muzyka. W warstwie tekstowej posłużyłem się poetyckimi tekstami aktora Mateusza Kościukiewicza, to były sms-y, które wysyłał do swojej ówczesnej narzeczonej. Wykonuje je wybitna śpiewaczka Jadwiga Rappe. W warstwie muzycznej słychać rytmy trip hopu, smyczki naśladują perkusję, chwilami wszystko brzmi jak taśma puszczona do tyłu.

Twórcy, jak to nazywasz, muzyki młodzieżowej również włączają do swoich nagrań brzmienia symfoniczne, powstają symfoniczne wersje przebojów rockowych, robią to absolutnie wszyscy: od Stinga i Metalliki po Dżem i Lady Pank. Co leży u źródeł tego nurtu? Czy to muzycy rockowi dojrzewają, czy ich publiczność wydoroślała i zamiast na festiwale rockowe chodzi do filharmonii?

Szczerze mówiąc, nie jestem zwolennikiem rocka symfonicznego ani żadnych melanży w drugą stronę. Często muzyka symfoniczna bywa wykorzystywana w takich sytuacjach w bardzo konwencjonalny sposób. Wolę jednak Metallikę w oryginale niż z orkiestrą smyczkową, te akordy lepiej brzmią na przesterowanych gitarach niż na smyczkach. Zadaniem artysty nie jest uprzyjemniać życie odbiorcom, którzy wyrośli już z buntu.

Muzyka pop wkracza do filharmonii, tymczasem współczesną muzykę autonomiczną częściej można usłyszeć w teatrach i postindustrialnych przestrzeniach niż w salach koncertowych. Czy ten proces będzie postępował? Filharmonie staną się muzeami muzyki dawnej?

Idealnie byłoby, gdyby dzisiejsze filharmonie były miejscami, gdzie buzują idee. Oczywiście tak nie jest. Dla mnie filharmonia była miejscem objawień w przeszłości, kiedy stykałem się z muzyką Mozarta czy Bacha jako kilkuletnie dziecko. Były to rzeczy, które wywracały mój świat do góry nogami. Dzisiaj trudno mi sobie wyobrazić, że pójdę do filharmonii i nagle przeżyję wstrząs. Zastanawiam się w ogóle, czy dla młodych kompozytorów, którzy dopiero startują, orkiestra symfoniczna jest narzędziem pozwalającym im swobodnie się wyrazić. Problem z orkiestrą jest złożony, bo z jednej strony można powiedzieć, że ta formuła już dawno

się wyczerpała, z drugiej jest to jednak instytucja. Pytanie, co ta orkiestra miałaby zagrać.

Mimo wszystko piszesz na orkiestrę symfoniczną, komponujesz także utwory na tak tradycyjny zespół jak kwartet smyczkowy.

Zastanawiam się, na ile jest to odpowiednie medium, żeby się wypowiedzieć w XXI wieku. Kwartet smyczkowy to forma, która powstała dzięki Haydnowi. W XVIII wieku zespół składający się z dwojga skrzypiec, altówki i wiolonczeli miał wielorakie uzasadnienie, jeżeli przyjrzymy się fakturom ówczesnej muzyki. Dziś to forma historyczna. Mnie, jako człowieka muzyki, intrygują formy z przeszłości, ale nie chcę być wtórny. Muzyka cały czas się rozwija, a z nią zmienia się warstwa wykonawcza. Najpierw mamy chorał gregoriański, czyli pojedynczą linię melodyczną opartą na kilku dźwiękach. Potem jakąś wczesną polifonię, gdzie zasób dźwięków się rozszerzał, potem mamy muzykę romantyczną, wchodzi orkiestra, wszystkie kwestie związane z melodyką i harmoniką zaczynają się rozszerzać, pod koniec romantyzmu wszystko zaczyna pękać, muzyka tonalna przestaje kompozytorom wystarczać; Schönberg tworzy dodekafonię, czyli system, w którym szkielet melodii jest oparty o wszystkie dwanaście dźwięków, jakimi dysponuje skala europejska. Potem to również przestało wystarczać, więc kompozytorzy zaczęli sięgać po mikrotonalność; to tak, jakby między białe i czarne klawisze fortepianu wstawić dodatkowe – szare. Pionierem mikrotonalności był czeski kompozytor Alois Hába, specjalnie dla niego skonstruowano fortepian z dwiema klawiaturami. Ta muzyka nie przetrwała do naszych czasów, wciąż jest swego rodzaju fanaberią, natomiast kompozytorzy w latach 60. znów sięgnęli po mikrotony.

Czy dzisiaj można mówić o jednym dominującym nurcie w muzyce autonomicznej?

Nie ma teraz nurtów w muzyce, takich jak kiedyś romantyzm czy klasycyzm. Mamy kilkuset czy nawet kilka tysięcy kompozytorów i każdy ma swój świat, nie ma jakiegoś obowiązującego nurtu. Ostatnim wynalazkiem muzyki był chyba spektralizm, który polegał na tym, że kompozytorzy pod kątem akustyki badali zjawisko pojedynczego dźwięku, to, jak on jest zbudowany. Wiadomo, że dźwięk składa się z tonu podstawowego i całego ciągu dźwięków harmonicznych – to jest spektrum, czyli widmo harmoniczne. Kompozytorzy zaczęli więc wchodzić do jądra

dźwięku i bawili się już samym dźwiękiem, poszukiwali tonów składowych, przez co ich muzyka była pełna precyzyjnie podzielonych półtonów. Można cały czas szukać nowych akordów, nowych melodii, tylko że ilość kombinacji jest ograniczona.

Co w takim razie może być nowym impulsem do rozwoju muzyki? Technologia?

Na przykład nauka. Muzyka współczesna już dziś traktowana jest przez część kompozytorów jako dziedzina nauki. Ja też uważam, że muzyka jest matematyką, chociaż na pewno wiele osób oburzy się, że to przecież emocje. Kiedy piszę muzykę, nie myślę o projektowaniu ludzkich emocji, ale o strukturze. Emocje mogą odezwać się u mojego słuchacza. Jest taki utwór Petera Ablingera z cyklu *Speaking Piano*, który jest rodzajem doświadczenia naukowego. Ablinger dokonuje analizy spektralnej głosu ludzkiego; używa różnych źródeł, dotarł między innymi do nagrań głosu Zygmunta Freuda i przemówień Fidela Castro. Następnie nagrany tekst odtwarzany jest na specjalnie przygotowanym fortepianie, który uruchamia program komputerowy.

To jest niesamowity utwór, w dźwiękach fortepianu słychać wyraźnie słowa, zdania, a nawet tembr głosu. Pianista nie byłby w stanie wydobyć z instrumentu tego typu dźwięków; może to oznacza, że już przestaje być potrzebny?

Rzeczywiście, faktury muzyczne, które generuje komputer, byłyby niemożliwe do zagrania, bo występuje tam więcej niż dziesięć dźwięków jednocześnie. Ze względów czysto technicznych byłoby to niewykonalne. Trzeba jednak pamiętać, że to tylko eksperyment.

Mimo wszystko to jest kolejna maszyna zdolniejsza od człowieka: szybsza, bardziej precyzyjna, o większych możliwościach. Grające samodzielnie instrumenty – czy to jest przyszłość muzyki?

Moim zdaniem nic nie zastąpi ludzkiej wyobraźni. Żeby stworzyć taką maszynę, potrzebny był człowiek. U źródeł utworu Ablingera jest niewiarygodny koncept: odtworzenie na klasycznym instrumencie nagranego realnego dźwięku mowy. Mamy tu więc połączenie instrumentu, komputera, muzyki i ludzkiego głosu. Myślę, że w przyszłości kompozytorzy będą poszukiwać w przestrzeni między technologią, sztuką i nauką. Wydaje mi się, że to, co my teraz nazywamy przyszłością kultury, tak naprawdę gdzieś już jest; może za trzydzieści lat kompozytorzy będą robić wideo, artyści wizualni komponować i tak dalej.

Muzyka jest językiem abstrakcji; dopiero tytuł czy tekst werbalizują jej sens. Czy myślisz, że sama muzyka może nam powiedzieć coś na temat społeczeństwa?

Wydawać by się mogło, że nie, natomiast chyba rzeczywiście następuje jakaś zmiana. Przykładem takiej muzyki społeczno-politycznej jest utwór Johannesa Kreidlera *Muzyka wykresów*, w którym rolę nut pełnią wykresy z nowojorskiej giełdy z przełomu 2008 i 2009 roku, czyli z początku kryzysu ekonomicznego. Mam przesyt wideo, które jest teraz obowiązkowym dodatkiem do muzyki, natomiast tutaj mamy przykład wykorzystania wideo jako bardzo intrygującego zwrotu w stronę myślenia społecznego. Wykresy pokazujące z jednej strony spadek cen akcji Lehman Brothers, z drugiej wzrost liczby ofiar wojny w Iraku i ceny akcji koncernów zbrojeniowych stały się podstawą linii melodycznej. Być może dochodzimy tu do rzeczy bardzo banalnej: tak naprawdę nie ma znaczenia, czy będziemy pisać na orkiestrę smyczkową, czy maszynę grającą na fortepianie; ważne, czy mamy pomysł. Myślę, że w tym utworze jest coś przekraczającego nasz czas.

Ale jednej rzeczy, którą kojarzy się potocznie z muzyką akademicką, tu nie ma, to znaczy wirtuozerii wykonania. Kreidler wykorzystał do aranżacji prosty program Microsoftu, całość brzmi jak muzyka elektroniczna z wczesnych gier komputerowych. Gdzie tu miejsce dla instrumentalisty?

Myślę, że wirtuozeria nadal jest ważna w muzyce współczesnej, ona często stawia muzykom większe wymagania niż muzyka klasyczna. Wiem o tym, bo sam przez pewien czas byłem czynnym muzykiem, grałem na klarnecie z zespołem wykonującym muzykę współczesną.

Pojawiają się pomysły, aby włączyć do komponowania muzyki samych odbiorców. Pracuje nad tym grupa programistów i kompozytorów związana z Massachusetts Institute of Technology. Jeden z projektów nazywa się Symfonia miast i polega na stworzeniu symfonii z udziałem mieszkańców miasta. Za pomocą specjalnej strony internetowej z oprogramowaniem mogą oni wysyłać nagrane przez siebie dźwięki i melodie, które sami stworzyli. Następnie profesjonalny kompozytor włącza je do utworu. Co więcej, poprzez portale społecznościowe odbiorcy mogą zadecydować, jaki będzie muzyczny finał koncertu. Co to jest, zabawa czy jakaś nowa propozycja relacji między muzyką a odbiorcami?

W czasach Mozarta istniały podobne zabawy, kompozytorzy tworzyli po dwa takty i ktoś mógł dokładać kolejne. Sama idea tego typu zabaw nie jest zatem niczym nowym. Kwestią otwartą jest, co się z tym wszystkim zrobi. Bez względu na zaplecze technologiczne nic nie zastąpi wyobraźni.

Projekt z MIT dotyka jednego z najważniejszych wyzwań współczesnej kultury, czyli kwestii praw autorskich. Kultura remiksu, otwartych źródeł, rozwinęła się szczególnie mocno na gruncie muzyki. Na ile dopuszczasz demokrację w muzyce i możliwość przekształcania twoich utworów przez innych, a na ile jesteś zwolennikiem autonomii i obrony praw wyłącznych autora do dzieła?

Do demokracji w muzyce mam stosunek ambiwalentny. Z jednej strony jest to dobre, że mamy programy i aplikacje, za pomocą których każdy może stworzyć coś, co w świetle prawa autorskiego jest utworem. Z drugiej jednak jest to pole do różnego rodzaju nadużyć, bo jeżeli każdy może teraz coś stworzyć, to to faktycznie nie ma sensu. Sam jestem kompozytorem raczej staroświeckim; piszę nuty i chcę, żeby były zagrane precyzyjnie, tego oczekuję od wykonawcy. Natomiast nie oznacza to, że nie widzę w ogóle miejsca dla demokracji w sztuce. Nie powiedzieliśmy przecież o czymś bardzo ważnym we współczesnej muzyce, to znaczy o improwizacji. Muzyka improwizowana to olbrzymi trend nie tylko w muzyce jazzowej czy alternatywnej, ale też w tym, co nazywamy muzyką akademicką. Tutaj muzyk improwizator staje się autorem muzyki na równi z kompozytorem.

A czy istnieje utwór, o którym marzysz, ale który dzisiaj nie może powstać, bo nie ma odpowiedniego instrumentu albo muzyka, który mógłby go wykonać?

Nigdy nie miałem specjalnych marzeń, to są zawsze raczej jakieś plany, które staram się realizować, bo jestem racjonalnym typem. Cały czas poszukuję swoich rozwiązań czysto muzycznych i kiedy je znajduję, jestem szczęśliwy. Zdarza się oczywiście, że śni mi się jakaś niesamowita muzyka, ale kiedy się budzę, oczywiście tego nie pamiętam.

11

REWOLUCJĘ WYWOŁAM NA SCENIE

MARIA PESZEK

Polska się zmienia. Coraz więcej Polaków decyduje się wziąć los w swoje ręce, czyli podejmuje decyzję, że to nie Pan Bóg decyduje o tym, jak to moje życie wygląda, że to nie ksiądz mi powie, co mam zrobić, nie premier mi powie, nie jakiś przywódca polityczny. Nawet nie artysta. Że to ja, dziewczyna z Ełku, albo ja, chłopak z Chełma, biorę odpowiedzialność za to, jakim jestem człowiekiem.

ROMAN PAWŁOWSKI: **Twoja płyta Jezus Maria Peszek i późniejszy koncertowy album JEZUS is aLIVE wywołały ogromny rezonans, wykraczający poza krąg fanów muzyki pop. Czym były dla ciebie te płyty?**

MARIA PESZEK: *Jezus Maria Peszek* zamyka tryptyk, który jest dla mnie bardzo osobisty. Jeszcze nie wiem, co mnie czeka za rogiem. Wiem na pewno, że nie ma już powrotu do takiej estetyki i do takiej tematyki.

To znaczy?

Na płycie *Jezus Maria Peszek* starałam się zawrzeć mój osobisty światopogląd i odpowiedzieć na pytania, które w moim odczuciu są kluczowe dla każdego człowieka, czyli: czy jest Bóg, czy jest nam do czegokolwiek potrzebny, czy można zdecydować o tym, kiedy i jak umrzeć, co to w ogóle znaczy dzisiaj Polska, co to znaczy dzisiaj być patriotą, co to znaczy być kobietą, czy prokreacja jest ciągle jeszcze najważniejszą powinnością ludzkiej istoty? To pytania, które wydają mi się wspólne nam wszystkim.

Pytania tak, ale już nie odpowiedzi. Dla wielu odbiorców twoje teksty były przekroczeniem normy kulturowej. Szczególnie deklaracja Pan nie jest moim pasterzem, czy wyznanie Kocham cię najbardziej na świecie, ale nie chcę mieć dzieci. Byłaś zaskoczona?

Przyzwyczaiłam się, że to, co robię, wzbudza pewną gorączkowość. Tak było w przypadku moich dwóch pierwszych płyt: *Miasto mania* i *Maria*

Awaria. Zwłaszcza ta druga, dotycząca seksualności, wywołała sporo konsternacji. Spotkałam się na przykład ze stwierdzeniem, że jest to pierwsza wypowiedź artystyczna, w której to kobieta mówi: „Chce mi się kochać”. Otwarte mówienie o tych sprawach nie jest w Polsce dobrze widziane, a już śpiewanie o tym piosenek – tym bardziej.

Natomiast w przypadku *Jezus Maria Peszek* skala reakcji jednak mnie zaskoczyła i przerosła. Sam tytuł płyty był dla wielu osób przekroczeniem, podobnie jak słowa: „Nie wiem, czy chcę rozmnażać się”, „Nie urodzę syna, nie posadzę drzewa, nie zbuduję domu” czy utwór *Sorry, Polsko*…

„Gdyby była wojna, byłabym spokojna, po kanałach z karabinem nie biegałabym i nie oddałabym ci, Polsko, ani jednej kropli krwi. Sorry, Polsko, wybacz mi”.

Z jednej strony drażniąca była tematyka, z drugiej okoliczności, które spowodowały, że ta płyta była właśnie taka, o których opowiedziałam w wywiadzie w „Polityce”. Część osób uznała, że nie wolno mi było tego zrobić. To znaczy, że choć artysta jest od tego, żeby komunikować się z publicznością za pomocą swojej twórczości, to nie wolno mu opowiadać, dlaczego tak a nie inaczej widzi świat.

Nie wolno mówić o depresji.

Albo o załamaniu nerwowym, które spowodowało, że tak a nie inaczej ułożyły mi się odpowiedzi na najważniejsze egzystencjalne pytania. Komentarze były bardzo agresywne i bolesne. Ludzie w Polsce nie są przyzwyczajeni do takiej otwartości w mówieniu o sobie. Myślę, że głównie chodzi o język, jakiego używam, prosty, szczery.

Pewnie też o to, że jesteś kobietą. I masz odwagę powiedzieć, że twój patriotyzm to nie jest ten sam patriotyzm, jaki propaguje na przykład Muzeum Powstania Warszawskiego, bo twój patriotyzm polega na tym, że płacisz podatki i abonament, a nie przelewasz krew.

W ostatnie wakacje przeczytałam po raz pierwszy *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Ta lektura mną wstrząsnęła. To nie jest tak, że nie szanuję ludzi, którzy giną za Polskę, tylko mój wybór jest inny. Nie ma takiej idei, za którą warto oddać życie. Bo życie jest czymś absolutnie najważniejszym.

Nie poszłabyś walczyć za ojczyznę?

Podejrzewam, że raczej jak Gombrowicz wsiadłabym na jakiś statek i uciekła, żeby żyć. To bierze się również z tego, że nie wierzę w Boga i życie po śmierci, więc to determinuje moją totalną chęć pozostania przy życiu.

To też jest w Polsce przekroczenie. Powiedzieć publicznie: „Nie wierzę w Boga".

Jeszcze większym przekroczeniem jest powiedzenie, że istnienie Boga w naszych głowach bywa przeszkodą do tego, żeby wziąć pełną odpowiedzialność za własną egzystencję tu i teraz. Kiedy powiedziałam to po raz pierwszy publicznie, okazało się, że wiele osób tego nie akceptuje.

Podobnie jak deklaracji, że nie chcesz mieć dzieci.

Skala agresji, która mnie spotkała po tym wyznaniu, była niesamowita, chociaż to jest bardzo delikatnie zaśpiewane.

„Nie będziesz tatą, i co ty na to?".

Kobieta w Polsce, która mówi, że nie wie, czy chce mieć dzieci, jest uważana za kogoś, kto odstaje od normy. Kiedy więc powiedziałam, że są rozmaite sposoby realizowania się i każdy ma możliwość wyboru, reakcją było, że coś jest ze mną nie tak. Może jestem lesbijką, a może facetem? Ale na pewno jestem Żydówką.

Z czego wynikają takie reakcje?

Z bardzo długiej dominacji Kościoła katolickiego i jego silnej obecności w polskiej tradycji. Dla Kościoła podstawowym celem istnienia kobiety jest funkcja prokreacyjna.

No dobrze, ale bez prokreacji, czyli nowych pokoleń, nie będziesz miała w przyszłości nowych odbiorców swojej muzyki.

Ale prokreacja to fantastyczna sprawa, tylko że dla mnie, Marii Peszek, to nie jest wybór. Nigdy nie powiedziałam: „Ludzie, wierzcie w to co ja! Patriotyzm to nie znaczy ginąć za ojczyznę, tylko kasować bilety i chodzić na wybory". Albo: „Ludzie, Bóg jest zły, odrzućcie go". Ja tylko mówię: to jest światopogląd Marii Peszek. Dzielę się nim z wami.

Ale publiczność śpiewa razem z tobą na koncertach: „Nie wiem, czy chcę dalszy ciąg mieć”. Dziewczyny i chłopaki.

Nie tylko dziewczyny i chłopaki, ludzie w każdym wieku. To jest niesamowite, w najśmielszych marzeniach się tego nie spodziewałam. Zagrałam ponad sto koncertów w bardzo wielu miejscach, w dużych miastach, ale też w maleńkich miejscowościach. Często w tych maleńkich klubach leżących na rubieżach głównych szlaków: w Ełku, Chełmie, Rybniku spotykaliśmy się z tak żywiołowym odbiorem, że Warszawa, Wrocław, Poznań mogłyby się schować. Ta płyta otworzyła i poszerzyła krąg moich odbiorców na wszystkie generacje. Na koncerty przychodzą ludzie w wieku moich rodziców, tańczą, śpiewają, krzyczą, to jest coś niewiarygodnego. Siedemdziesięciolatkowie mówią mi: ja też tak myślę, to świetne, że ktoś to wreszcie powiedział. Co więcej, przychodzą też ludzie wierzący, głęboko umiejscowieni w Kościele, i mówią: świetnie, że ktoś z tamtej strony, czyli ateistka, mówi o takich rzeczach, ponieważ wreszcie mamy z kim nawiązać dialog. Nie chcę, żeby to zabrzmiało patetycznie, ale mój manifest dla wielu ludzi okazał się ważny. Są wśród nich kobiety i mężczyźni, geje i lesbijki, nastolatkowie i osoby starsze, wierzący i niewierzący. I to jest dla mnie zwycięstwo.

Coś się zmienia w Polsce? Społeczeństwo staje się bardziej otwarte?

Polska się zmienia, zmienia się bardzo ciekawie. Coraz więcej Polaków decyduje się wziąć los w swoje ręce, czyli podejmuje decyzję, która jest dla mnie kluczowym wyborem losu człowieczego. Że to nie Pan Bóg decyduje o tym, jak to moje życie wygląda, że to nie ksiądz mi powie, co mam zrobić, nie premier mi powie, nie jakiś przywódca polityczny. Nawet nie artysta. Że to ja, dziewczyna z Ełku, albo ja, chłopak z Chełma, biorę odpowiedzialność za to, czy jestem szczęśliwym człowiekiem, Polakiem.

Opowiadają ci o tym po koncertach?

Historie, z jakimi do mnie przychodzą, są często bardzo drastyczne. I jest to trudne, bo przychodzą głównie kobiety i głównie dotyczy to tematów prokreacyjnych. To nie jest łatwe, bo ja nie mam żadnego doświadczenia w takich rozmowach.

Mówią o presji na urodzenie dziecka?

Mówią o agresji środowiska, kiedy decydują się nie mieć dzieci. Czasami to historie dramatyczne, bo problem rozrodu (specjalnie używam tego strasznego słowa) w Polsce jest opresyjny. Ale Polska się zmienia, mówmy o tych dobrych rzeczach.

Wprowadziłaś nowe tematy do muzyki pop, poruszyłaś emocje ludzi z różnych pokoleń. Co dalej?

Dotarłam do granicy czegoś tak intymnego i tak osobistego, że nie bardzo wiem, co dalej mogłabym zrobić w tej materii. Znalazłam się na rozdrożu jako artystka, bo z jednej strony ludzi najbardziej interesuje to, co jest głęboko osobiste, a z drugiej strony czuję, że tę bardzo osobistą tematykę wyeksploatowałam. Potrzebna mi jest jakaś podróż w bok. Być może będę chciała poeksperymentować z formą, a może nagram płytę rozrywkową, do tańczenia?

Nie chcesz dalej pisać piosenek zaangażowanych politycznie?

Moje piosenki nie są zaangażowane politycznie. Nie zajmuję się doraźnym komentowaniem rzeczywistości, bo zdecydowanie bardziej zależy mi na osobistym kontakcie z odbiorcą. Nie interesuje mnie publicystyczna odnoga mojej twórczości, aczkolwiek myślę, że strasznie kuszące byłoby napisanie piosenki o spalonej „Tęczy” na placu Zbawiciela. To jest niesamowity obraz, myślę, że można by napisać o tym świetny song. Mimo wszystko nie decyduję się na to, bo wiem i czuję, że to jest zbyt doraźna sprawa.

Przecież twoje płyty: Maria Awaria i Jezus Maria Peszek właśnie o tym mówią: o prawie do bycia innym i wyrażania swego światopoglądu. To manifesty politycznej emancypacji.

Tak, ale czy nie sądzisz, że jest pewna różnica pomiędzy używaniem doraźnych symboli, jak spalona „Tęcza” na placu Zbawiciela w Warszawie, a opisywaniem uniwersalnych przeżyć? Staram się, aby tematy, które poruszam, były uniwersalne, żeby za pięć lat ktoś włączył płytę i nie musiał szukać w Internecie, co to była ta tęcza. Obruszam się, kiedy ktoś mi mówi, że *Jezus Maria Peszek* to płyta publicystyczna, strasznie się obruszam. Dla mnie jest ludzka, egzystencjalna.

Nie możesz jednak oddzielić egzystencji od polityki, bo ciało jest dzisiaj obiektem politycznej manipulacji. Już nie ma miejsca na intymność. Nawet nasze najbardziej osobiste sprawy, takie jak wybór partnera czy decyzja o posiadaniu lub nie dzieci stają się przedmiotem ingerencji polityków.

Tu się zgadzam. Ja tylko staram się umiejętnie balansować pomiędzy konkretem a uniwersalnymi wartościami. Kiedyś fascynowałam się twórczością Grzegorza Ciechowskiego i kiedy puszczam te utwory dziś, są one ciągle aktualne. A kiedy słucham Kazika sprzed trzech lat, to mam wrażenie, że jego teksty się zużyły, bo tam są konkrety.

Ale Sunday, Bloody Sunday U2 czy Biko Petera Gabriela pozostają do dzisiaj wstrząsającymi utworami, mimo że odwołują się do konkretnych zdarzeń: masakry w Derry w Irlandii Północnej i morderstwa aktywisty walczącego z apartheidem w RPA.

To może jednak o tej „Tęczy” coś napiszę, bo to piękny obraz.

Czy samym śpiewaniem można zmienić rzeczywistość? Nie czujesz potrzeby wejścia w politykę i realnego wpływania na życie społeczne?

Ja nie wejdę, bo po pierwsze mi tam zawsze śmierdzi i to nie jest dla mnie. Nie wierzę w czystość intencji w polityce. Po tej płycie wiele rozmaitych formacji zgłaszało się do mnie, abym stała się ich twarzą, na przykład ruchy feministyczne albo dookoła feministyczne. Bardzo dużo było tych propozycji. Nic, tylko wybierać. Między innymi dostawałam bardzo agresywne i oblepiające propozycje z jednej konkretnej partii politycznej. Mówili, że „to jest o nas, chcemy, żeby pani była naszym głosem, wykupimy pół klubu”.

Chodzi o Twój Ruch Janusza Palikota?

To nieistotne. Odmówiłam. Doskonale wiedziałam, że nie można podać ręki temu czy innemu, bo to zawsze jest jakiś diabeł. Artysta traci wówczas swoją wiarygodność.

Ale jeśli się powiedziało „a”, jeżeli się zamanifestowało swoje poglądy, to już nie można być zupełnie niewinnym i poprzestać na uprawianiu swojego poletka, a ci brudni politycy niech załatwią za nas brudną robotę. Jeżeli nie będziemy brali bezpośredniego udziału w demokracji, to oni ją zawłaszczą.

Ależ ja biorę bezpośredni udział. Chodzę na wybory, płacę za bilet, abonament, nie jeżdżę na gapę. No i bez ściemniania mówię, co myślę. Wyruszam w półroczną podróż w dzikie krainy. I moja mama, która

strasznie pilnuje takich spraw, mówi: „Ale dziecko, przecież ważne wybory się zbliżają. Do Europarlamentu!”. Ja mówię: „Dobra, znajdę polską placówkę i zagłosuję”.

Nie wystarczy raz na cztery lata oddać głos. Trzeba pilnować demokracji przez cały czas.

Robię to, co umiem najskuteczniej. Rewolucję robię na scenie, moja rewolucja dotyczy ludzkich dusz. Natomiast na pewno nie powiem: „Hej, ludzie, chodźcie teraz ze mną na ulice”.

Dlaczego nie?

Czy myślisz, że gdybyśmy my, artyści, wyszli na ulicę i zrobili strajk, to miałoby sens?

Artyści sami nie wygrają, powinni solidaryzować się z innymi grupami społecznymi poszkodowanymi przez złą politykę państwa.

To ja sama jestem odpowiedzialna za to, czy jestem szczęśliwym człowiekiem, czy nie, więc nie chciałabym tego zrzucać na państwo. Ale też moje życie osobiste tak się potoczyło, że jestem w dużym stopniu niezależna od państwa. Zajmuję się wytwarzaniem sztuki, a mój ukochany dba o to, żeby moja codzienna egzystencja była jak najmniej dokuczliwa. Daję państwu tyle, ile muszę.

Większość obywateli na taki komfort nie może sobie pozwolić. Takie osoby jak ty, które mają głos, powinny występować w obronie tych, którzy tego głosu nie mają.

Masz pewnie rację, być może kiedyś do tego dojrzeję, natomiast wiem, że w tym momencie to, co robię najlepiej, to poruszanie ludzkich emocji i dusz. Chciałabym się na tym skoncentrować.

Czy jest temat, który dzisiaj bałabyś się poruszyć w piosence, a który stanie się możliwy do podjęcia w przyszłości?

Na pewno tak, ale to nie wynika za strachu, tylko z nieumiejętności. Piosenka marzeń, którą chciałabym napisać, to byłoby coś tak prostego jak piosenki Beatlesów. Coś, co totalnie opiera się próbie czasu i trafia w samo serce.

Ale który utwór Beatlesów? Bardziej Yesterday czy Come Together?

Bardziej *Yesterday* albo *Imagine*. Pytałeś mnie jeszcze o jedną rzecz…

Poprosiłem cię, żebyś przyniosła na spotkanie utwory, które uważasz za muzykę przyszłości, a ty wczoraj odpowiedziałaś, że nie przyniesiesz. Dlaczego?

Słucham oczywiście bardzo dużo muzyki, wiele rzeczy mnie fascynuje, ale zdałam sobie sprawę, że te przyszłościowe utwory wcale nie należą od najnowszych. Nowa muzyka dużo eksperymentuje z formą, a eksperymenty formalne strasznie szybko się zużywają. Tymczasem rzeczy, które są mi naprawdę bliskie, pochodzą z przeszłości, to np. Bach albo Beatlesi. Zastanawiam się nad fenomenem tej muzyki. Dlaczego pojawia się nagle Adele, która gra w stylu lat 60.? Skąd popularność Rodrígueza – co takiego jest w tej muzyce, że ludzie oszaleli?

Czy to właśnie nie jest ucieczka przed przyszłością? Te powroty do stylu lat 50., 60. – czy nie jest to po prostu wyraz nostalgii i lęku przed rzeczywistością? Nie umiemy odnaleźć się w dzisiejszym świecie, w związku z tym wracamy do czegoś, co już jest znane, osadzone, przewidywalne?

Ja bym to zupełnie inaczej zdiagnozowała. Może to jest zawrócenie na właściwą drogę? Może to jest tak, że ludzie potrzebują wzruszenia i czystych emocji? To są proste piosenki, mówią o miłości, przemijaniu, trafiają w samo serce i dlatego nigdy się nie zestarzeją. Wydaje mi się, że to nie jest ucieczka w tył, tylko ucieczka w przód, czyli uzmysłowienie sobie raz jeszcze, o co w tym tak naprawdę chodzi. Dla mnie w sztuce podstawowa sprawa to wzruszenie i ten dreszcz. I to chyba o to chodzi w piosenkach Beatlesów. Żeby zrobić taką piosenkę, od której nie będziesz mógł się uwolnić. Będzie z tobą zawsze, odłożysz ją, minie pięć lat i powiesz: „Kurczę, ciągle działa”. *Imagine* czy *Yesterday* działa, to jest coś, co jest zawsze aktualne.

Ale Imagine Johna Lennona to nie jest tylko czyste wzruszenie. Ta piosenka to przecież wizja utopijnego świata, w którym nie ma państw, ani religii, w związku z czym nie ma po co zabijać ani umierać, nie ma własności, nie istnieje więc chciwość, nie ma głodu, ludzie żyją w pokoju, braterstwie i dzielą się wszystkim. Lennon śpiewa: Imagine there’s no heaven / It’s easy if you try / No hell below us / Above us only sky / Imagine all the people / Living for today… W tłumaczeniu Tomasza Beksińskiego: „Wyobraź sobie, że nie istnieje Niebo / spróbuj – to naprawdę proste / Pod nami nie ma piekła / nad nami tylko niebo / Wyobraź sobie, że wszyscy ludzie żyją dzisiejszym dniem…”. To przecież manifest pacyfizmu i agnostycyzmu. Może siłą tej piosenki jest nie tylko melodia i wzruszenie, ale

rewolucyjny przekaz? Na ile te dwa elementy można dzisiaj połączyć w muzyce pop? Jest na to miejsce?

Melodia jest niezwykle ważna – to dzięki niej słowa trafiają lub nie w samo serce. A jednak to idea jest najważniejsza. Bardzo wierzę, że połączenie tych dwóch elementów jest nie tylko możliwe, ale wręcz niezbędne. I tak, wierzę w rewolucyjną, czy może raczej sprawczą, zmieniającą moc muzyki i słowa – ta wiara to siła napędowa moich poszukiwań. Dzięki niej bywam nieustraszona w walce z własnymi ograniczeniami i w przekraczaniu schematów.

Czy świat, o którym śpiewa Lennon, jest możliwy? Czy możesz wyobrazić sobie inną rzeczywistość niż ta, w której żyjemy? Jaka byłaby twoja utopia? I gdzie w tym świecie byłoby miejsce na muzykę?

Jestem przekonana, że ludzie, niezależnie od zmieniającego się świata, od poziomu własnego komfortu, skali spełnienia, w szczęściu lub rozpaczy, podczas wojny czy pokoju, bezpieczni czy w opresji, zawsze będą potrzebować wzruszenia i przekazu, jaki może przynosić muzyka. W jakimś sensie to właśnie muzyka jest moją utopią. Jest celem i drogą jednocześnie. Moją obsesją jest robienie piosenek, które przenoszą idee. Bez wytchnienia tropię tę swoją idealną piosenkę – talizman, wiesz, coś takiego, co możesz mieć zawsze ze sobą, co określa, kim jesteś, co w chwili zwątpienia możesz wyciągnąć z kieszeni i co przyniesie ci ukojenie albo doda siły.

Czy już wiesz, jaki będzie twój kolejny projekt muzyczny?

Tak, kilka dni temu zamknęłam ostatnią kompozycję. Od momentu, kiedy zaczęliśmy tę rozmowę, minął rok, w podróży, w którą wtedy się wybierałam, temat dopadł mnie sam. Mocny temat, ważny dla każdego i niesamowicie dzisiaj aktualny. Premiera wczesną wiosną 2016 roku. Więcej nie mogę zdradzić.

Boisz się przyszłości?

Nie. Od niedawna jestem stosunkowo szczęśliwym człowiekiem, a to szczęście przejawia się tak, że właśnie się nie boję. Że taki strach, który towarzyszył mi przez większą część życia, nienazwany, egzystencjalny, zniknął. I teraz cieszę się na tę przyszłość i ona mnie ciekawi.

12

KOLEKTYWY PRZEJMĄ TEATRY

WERONIKA SZCZAWIŃSKA

Przyszłość nam zabrano. Z jednej strony niestabilność zatrudnienia sprawia, że nie jesteśmy w stanie niczego zaplanować na miesiąc, na tydzień, na lata. Z drugiej nie jesteśmy w stanie projektować przyszłości, bo świat stał się, pomimo odkryć i technologii, bardzo nieprzezroczysty. Ludzie przestali rozumieć politykę, ekonomię, relacje społeczne, wszystko. Przed nami otwiera się tylko czarna dziura. Stąd potrzeba utopii i projektu radykalnej zmiany.

ROMAN PAWŁOWSKI**: W teatrach podczas przedstawień coraz częściej na widowni widać blask ekranów telefonów komórkowych, a nawet tabletów. Nie przeszkadza ci to?**

WERONIKA SZCZAWIŃSKA: Z jednej strony to zjawisko szalenie mnie irytuje, bo wydaje mi się, że mamy niewiele enklaw, które pozwalają nam się wyłączyć. Fajnie byłoby, gdyby teatr był takim miejscem. Z drugiej strony jest to ćwiczenie cierpliwości, bo muszę założyć, że widz ma nieskończoną wolność, więc niech sobie robi, co chce. Jeżeli te nowe technologie bardziej go angażują od tego, co się dzieje na scenie, to OK. Problem polega na tym, że one mają w sobie coś bardzo niebezpiecznego – powodują rozproszenie uwagi. Multitasking zaczyna nam niszczyć mózgi, tracimy pamięć, nie potrafimy myśleć. Ten problem będzie w przyszłości narastał. W teatrze widzę szansę na uwolnienie się od niego, choćby na chwilę – przez sproblematyzowanie tego przez doświadczenie sceniczne, a nie smartfonowe. Nie czyniąc z nowych technologii jakiegoś straszaka, czarnego luda, trzeba znajdować punkty oporu, w których można sobie powiedzieć: a teraz przez parę godzin nie ma mnie w sieci, nie jestem dostępna. Takie rebelianckie, antykapitalistyczne strategie w skali mikro. Bo technologia czasem traktuje nasz czas w bardzo merkantylny sposób. Nawet robiąc niezobowiązujące rzeczy, np. siedząc sobie na Facebooku, przeglądając strony, pracujemy na kogoś, wprawiamy kapitał w ruch. Fajnie

byłoby więc, żeby teatr był takim miejscem, gdzie ruch kapitału można wyłączyć, zawiesić na chwilę poprzez odłączenie naszych czarnych lusterek.

Widzisz w nowych technologiach szansę dla teatru?

I tak, i nie. Chociaż – zdaję sobie sprawę, jak ciekawym partnerem jest technologia w przemianach myślenia na przykład o samej strukturze spektaklu. Oznacza to, że technologie nie są „wykorzystywane", ale budują na całkowicie partnerskiej zasadzie sieć relacji w przedstawieniu, kształtują je. Mnie akurat technologia średnio na razie interesuje na przykład pod kątem wizualnym, ale za to w przypadku dźwięku – szalenie. Jesteśmy w stanie za pomocą komputera i kilku śmiesznych czujników stworzyć na scenie instrumenty, które wystarczą za całą orkiestrę, mogą przekształcić relację aktora i dźwięku, i w ogóle relację teatru do dźwięku. Pracowaliśmy tak przy moim spektaklu *Klęski w dziejach miasta* w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu. Kompozytor Krzysiek Kaliski z Maćkiem Szymborskim, inżynierem dźwięku, zaprojektowali scenografię, która jest instrumentem, zestawem instrumentów – jest wśród nich na przykład „harfa" o strunach bardziej tradycyjnych i wirtualnych.

Myślę, że życie technologii w teatrze to coś do nieustannego odkrywania – bo potrafimy o tym często myśleć w sposób bardzo anachroniczny, czysto ornamentalny. Ja staram się technologii nie fetyszyzować, myśleć o niej tylko wtedy, kiedy wiem, że może stać się kluczowym elementem pracy. Czasami od samego wykorzystywania technologii ciekawsze wydaje mi się wyciągnięcie z nich konsekwencji, wypreparowanie pewnej zasady percepcyjnej czy konstrukcyjnej. To banał, co przypomnę, ale przecież wiele jakości typowych dla życia z nowymi technologiami sztuka eksplorowała już wcześniej. Weźmy pod uwagę choćby nielinearność czy hiperteksty w literaturze. Spójrzmy na powieści takie jak np. *Życie instrukcja obsługi* Pereca czy wcześniejsze eksperymenty Joyce'a. Tam występuje podobna „kłączowatość" jak w Internecie. Trochę podobnie dzieje się z teatrem bojkotującym opowieść i fabularność, otwierającym się na inne przestrzenie doświadczania. Jak widać, przeszłość i przyszłość nie są sprzeczne, to fenomeny, które rozbłyskują w sobie nawzajem.

Czy widzisz jakieś przyszłościowe elementy w dzisiejszej sztuce, tworzonej w nowym otoczeniu technologicznym i społecznym?

Na to pytanie nie ma chyba prostej odpowiedzi. Trzeba zacząć jakoś inaczej. Przyszłość bardzo trudno przewidzieć i zobaczyć. Możliwość przewidywania przyszłości była jednym ze złudzeń nowoczesności. Dostaliśmy jednak trudną lekcję. Nie ma niczego, co by się obserwowało z większą czułością niż te wersje przyszłości, które się nie wydarzyły (przynajmniej w planie realnym – bo tak naprawdę wydarzyły się jako idee), a których ślady zostały zapisane w kulturze – czy to jest design lat 60., filmy *science fiction*, czy wzruszające ryciny o lotach na inne planety…

Pół wieku temu przewidywano, że będziemy spędzać wakacje na Marsie, jeść potrawy z tabletek i latać samochodami do pracy…

Albo pisano takie wzruszające czytanki, które jeszcze pamiętam ze szkoły podstawowej, w rodzaju *Ja w roku 2000*. To jest dokładnie coś takiego, wizja przyszłości, która nigdy nie nadeszła, a jednak jakoś się wydarzyła. Jest wiele znakomitych koncepcji dotyczących tego dziwnego statusu przyszłości. Na przykład kategoria przyszłości zaginionej, utraconej. Brytyjski krytyk muzyczny Mark Fisher opisuje ją w książce *Ghosts of My Life* na przykładzie brytyjskiej muzyki popularnej. Pisze o scenie brytyjskiej elektroniki – takich wykonawcach jak Goldie, Tricky, czy też innych twórcach identyfikowanych z Bristol Sound, którzy w latach 90. wyznaczali nowe drogi, nawiązując jednocześnie skomplikowany kontakt z popkulturą lat 80., wytwarzając muzykę nowych czasów opartą w równej mierze na innowacyjności, co anachronii. Muzyka popularna jednak nie poszła dalej w tę stronę, odkleiła się od swoich czasów – w tym przypadku akurat unicestwił ją brit pop. Fisher analizuje tę muzykę w kontekście zaginionych przyszłości, urwanych ścieżek, do których możemy się dzisiaj cofnąć i kontynuować albo przekształcić ją po swojemu, uznając ich widmowe trwanie.

Przyszłość już była?

Już była, bo na przykład pojawiła się jej idea. Albo wydarza się ciągle, potencjalnie, w ruchu aktualnych wydarzeń. Tego dotykają też koncepcje Waltera Benjamina – na przykład moment rozbłysku, w trakcie którego czasy przeglądają się w sobie, tzn. nagle widzimy w czasie teraźniejszym przeszłość, która podpowiada nam, jak możemy wyprojektować przyszłość

dla siebie. Dlatego wolałabym nie wróżyć na podstawie tego, co jest, ale projektować coś przyszłego na podstawie jakiegoś brakującego elementu, zaginionej ścieżki. Trochę na zasadzie utopijnej, bo potrzebujemy utopii, wymyślenia przyszłości, która może nigdy się nie wydarzyć, ale sam namysł nad nią jest kluczowy.

Dlaczego?

Znaleźliśmy się w takim momencie rozwoju społeczeństwa, w którym przyszłość zabrano nam i na poziomie mikro, i makro. Z jednej strony niestabilność zatrudnienia, rosnący odsetek pracy prekarnej sprawia, że nie jesteśmy w stanie niczego zaplanować – na miesiąc, na tydzień, na lata. To jest jedna z podstawowych rzeczy. Z drugiej strony – nie jesteśmy w stanie projektować bardziej abstrakcyjnie pojętej przyszłości, bo świat stał się, pomimo odkryć i technologii, bardzo nieprzezroczysty. Ludzie przestali rozumieć politykę, ekonomię, relacje społeczne, wszystko. Paradoksalnie, utrzymaniu takiego stanu rzeczy sprzyja społeczne formatowanie, trzymanie się „ścieżek rozwoju" czy kariery, akceptacja stanu rzeczy, bo poza nim tylko nieznane. Przed nami otwiera się tylko czarna dziura. Stąd potrzeba utopii i projektu radykalnej zmiany. Bez wymyślonego obrazu przyszłości zostaniemy skazani na buksowanie w momencie teraźniejszym albo na nostalgię. Dlatego nie będę mówić o tym, co może się wydarzyć, tylko o czymś, co ja bym bardzo chciała, żeby się wydarzyło.

W takim razie jak by wyglądała ta pożądana przez ciebie, utopijna wersja przyszłości?

Gdybym miała wytyczyć pożądaną przeze mnie linię przyszłego rozwoju sztuki, to byłaby nią droga antyhierarchiczności, kolektywizmu. Ta droga już oczywiście w pewien sposób istnieje w polskim teatrze (i bardzo silnie poza naszymi granicami). Przykładem są grupy stale działające razem w obrębie instytucji teatralnych, składające się na przykład z reżyserki, dramaturżki, kompozytora, scenografa, czasem też choreografa i aktorów. Niekoniecznie uzyskują autonomiczny status, ale pracują razem, dążą do jak najczęstszej współpracy ze sobą. W tych grupach zaczynają zacierać się hierarchie. Nagle na przykład okazuje się, że kompozytor wykonuje pracę bardziej kluczową niż reżyserka, albo, jak było w przypadku *Odysei* Krzysztofa Garbaczewskiego, jedną ze scen reżyseruje scenografka. Albo że aktorzy nie muszą postrzegać siebie jako nośnika sensu, ale jego

twórcę – tak działają aktorzy, z którymi mam szczęście długotrwale współpracować, jak na przykład Piotr Wawer jr, Milena Gauer, Natasza Aleksandrowitch czy Romuald Krężel. Chciałabym bardzo, żeby to się rozwinęło, żeby wzmocnił się taki nurt antyhierarchiczny, żebyśmy przestali fetyszyzować ten mit indywidualnego geniuszu, z którego dotąd się nie wyleczyliśmy. Polski teatr i towarzyszący mu dyskurs zbudowany jest nadal wokół hierarchii, wskazywania na indywidualności i podporządkowywania im projektowanych linii rozwoju. A ja bym chciała, żeby większą rolę odgrywały kolektywy, podobne do takich grup teatralnych jak Gob Squad czy She She Pop z Niemiec. Nie mówię oczywiście o naśladownictwie, o powielaniu zasad estetycznych. Chodzi mi o zasadę działania i etykę pracy. A to zmienia wszystko.

Chcesz kolektywnej sztuki, a co w takim razie z indywidualną twórczością, czy ma rozpłynąć się w grupie?

Nauczono nas, że indywidualność i wspólnota to są radykalnie rozbieżne rzeczy. Polski teatr uwielbia fetyszyzować każdą z nich, ale osobno – co jest zresztą ciekawym paradoksem. W polskim teatrze wspólnotowa praktyka, wywodząca się ze skrajnie indywidualistycznych postaw, doprowadza do tego, że większość artystów biorących udział w projekcie musi wyrzec się swojej indywidualności na rzecz tej wywyższanej jednostki. W ujęciu mi bliskim indywidualizm się nie zatraca. Tu nie chodzi o kolektywizm rozumiany jako wyrzeczenie się siebie, tylko raczej o zmianę zasad, odejście od hierarchiczności, pracę na rzecz wspólnej sprawy. O wywleczenie na wierzch nierówności systemu produkcji sztuki i próbę ich przezwyciężenia. W grupie twórczej ludzie wykonują różne funkcje, ale można to robić w taki sposób, że twoja funkcja jest jakąś odpowiedzialnością, a nie stawianiem się wyżej na drabinie. Wydaje mi się, że w takim układzie artyści czynią lepszy użytek ze swoich umiejętności, talentów, wiedzy.

Dlaczego myślenie antyhierarchiczne jest lepsze od hierarchii?

Bo jest pozbawione przemocy. A przemoc to nie jest cena, którą warto płacić za sztukę. Czuję zażenowanie, że polski teatr, sztuka, która tak głośno rości sobie prawo do polityczności, tak naprawdę funkcjonuje w ustroju feudalnym.

Poza wszystkim, przemoc w sztuce skutkuje nudą. Utrwalaniem porządku i projektowanych przez ten porządek wykluczeń. Hierarchia sprawia, że trudno stworzyć coś nowego – skoro akceptuje się pewne ograniczenia. Antyhierarchiczne nastawienie jest artystycznie bardziej owocne.

Chcesz zdetronizować reżysera – dyktatora, który do tej pory rządził w teatrze?

Nie domagam się detronizacji – chociaż figura reżysera dyktatora jest faktycznie dość zabawna, bo to fikcja niezbędna, aby wprawić tradycyjny model teatru w ruch. Fikcja, na którą pracuje legion osób. Nie chodzi mi o unifikację systemu teatralnego. Po prostu chciałabym, żeby istniał odłam, który działa według innych zasad. I żeby istniała otwarta dyskusja na ten temat, a nie kreowanie kolejnych reżyserskich kukieł-guru. Im więcej różnorodności, tym mniej opresji. A polski teatr skazuje nas na opresyjne bycie z ludźmi.

Jak się od tego uwolnić?

Chyba nigdy nie jesteśmy w stanie całkowicie uwolnić się od czegoś, w czym zostaliśmy wychowani. To trochę tak jak z katolicyzmem. Każdy, kto jako dziecko był katolikiem, nawet jeśli potem będzie niewierzący, prawdopodobnie będzie funkcjonował w postsekularnym polu. Natomiast można prowadzić nieustanną, dynamiczną pracę, dążyć do uwolnienia się. Pewnych rzeczy nie da się wyrugować całkowicie jakimś zakazem, wewnętrznym aktem prawnym, ale można je podważać i obserwować, co z tego wyjdzie. Wydaje mi się, że za bardzo oczekujemy od razu czegoś ostatecznego, gotowego, jakiegoś efektu przemiany. Działania w dualistycznym modelu, w którym jedno zastępuje drugie. Trzeba sobie dać czas na okresy przejściowe, na jakąś hybrydyczność, na coś, co jest testowaniem w działaniu. Być może to jest w ogóle najistotniejsze.

Zwłaszcza, że teatr wielkich indywidualności ufundowany jest na ogromnej fikcji. Nawet jeżeli dominująca jest osobowość reżyserska, która przychodzi z jakąś wizją, to teatr jest tak skonstruowany, że jedna osoba wszystkiego nie wymyśli, naprawdę. Więc indywidua reżyserskie to jest tylko taka monstrualna kukła, fetysz, który teatr prezentuje światu.

Jeżeli mówimy o zespole, to za artystami i kreatorami jest też cała społeczność teatralna, która to wprawia w ruch. Maszyniści, elektrycy, oświetleniowcy, akustycy,

sprzątaczki, bileterzy. Czy oni też mieliby być podmiotem tego nowego teatru?

Tak – i tu należałoby zacząć od praw pracowniczych, zwykłej etyki pracy i namysłu nad systemem wynagrodzeń. Nie marzy mi się teatr, w którym osoby sprzątające muszą koniecznie prowadzić pracę artystyczną. Ale taki teatr, w którym ich umowa o pracę odzwierciedla idee panujące w danym teatrze – o to chodzi. Akustycy i oświetleniowcy to z kolei osoby najczęściej niesłusznie niezaliczane w poczet twórców. Natomiast warto byłoby zadbać na początek o to, żeby wszyscy ci ludzie nie znajdowali się w polu rażenia owych wielkich osobowości, które uważają, że poniżanie innych pracowników należy do ich prerogatyw.

Jakbyś chciała konkretnie wprowadzać te nowe modele pracy do obecnych instytucji teatralnych, które opierają się na stałych zespołach i na silnej hierarchii?

Potrzebna jest nowa przestrzeń, która nie jest ani teatrem repertuarowym, ani teatrem niezależnym, ale jakąś fuzją obydwu. Jest miejscem przenikania się środowisk, które połączyły siły i idą kolektywną ścieżką. Istnieje też możliwość zawirusowania samych instytucji, ale to jest chyba strategia krótkofalowa, potrzebne są mniej partyzanckie metody. Zresztą – jeżeli polskie teatry nie dostrzegą wreszcie potrzeby minimalnej choćby reformy, to jest już po nich. To są bardzo ciężkie instytucje, rozrywane konfliktami, które zaraz zaczną pracować przeciwko sobie. W wielu przypadkach już dzisiaj porzucają misję publiczną, zbliżając się do repertuaru komercyjnego i przejmując neoliberalne nawyki. To niedopuszczalne. Bliska jest mi wizja Dragana Klaiča z jego książki *Gra w nowych dekoracjach*, że jeżeli teatr nie spełnia misji publicznej, to rada społeczna powinna mu odebrać dotację. Przyszłość instytucji jest marna, jeżeli nie otworzą się one na nowe typy działań.

Nie obawiasz się, że kolektywy rozsadzą teatry zespołowe?

Kolektywne struktury nie muszą pracować przeciwko instytucji. Instytucja może roztoczyć nad nimi parasolową ochronę, nie rezygnując całkowicie ze swojej tożsamości. Można sobie wyobrazić współpracę na zasadzie rezydencji, rodzaj długiego trwania i stałej kooperacji. Można też teatr oddać na jakiś czas w zarząd takiej grupie. Ale nie na dwadzieścia pięć lat, żeby nie utrwalać złych nawyków.

Problem w tym, że teatr repertuarowy bardzo głośno broni swojego status quo, domaga się zwiększania nakładów i utrzymania dotychczasowego modelu.

Wiadomo, że powinniśmy walczyć o utrzymanie dotacji, teatr inaczej nie przetrwa, a jest spora grupa osób, które uważają, że teatry powinny na siebie zarabiać. Ale nie powinniśmy walczyć o utrzymanie struktur i dotychczasowego modelu dystrybucji środków.

Teatr artystyczny przetrwałby więc jako mozaika grup teatralnych przemieszczających się od miejsca do miejsca w poszukiwaniu możliwości działania i publiczności?

Takie profesjonalne grupy teatralne stałyby się miejscem ochrony radykalnego teatru, który w ramach instytucji skazany jest na niszę. Natomiast właśnie nie chodzi o wędrówkę w poszukiwaniu możliwości – bo taką wędrówkę już znamy, to jest *grant art*, sztuka pisania wniosków, grantoza. Chodzi o rzecz paradoksalną: długofalowe finansowanie kolektywów.

A jakie są twoje marzenia artystyczne? W jaką stronę chciałabyś, aby rozwinął się język teatru? W ostatnich dziesięciu latach teatr zdominował język postdramatu, oparty na dekompozycji historii, nielinearnej narracji. Teatr przestał być ilustracją literatury rozumianej jako podstawa spektaklu. Co może przyjść po postdramacie? Czy rysuje się jakaś perspektywa?

Tu mogę mówić tylko w kontekście swoich poszukiwań – bo dlaczego miałabym dekretować linię rozwoju artystycznego? Dla mnie to jest muzyczność. To coraz istotniejsza część mojej pracy, którą chciałabym rozwijać. Zresztą, akurat muzyczność w różnych odmianach staje się coraz silniejszą tendencją w teatrze. Zobacz, ilu reżyserów zaczęło wprowadzać muzykę na żywo do przedstawień. Na szczęście kończy się ta straszliwa, upiorna głuchota, która polega na tym, że w spektaklu puszcza się listę ulubionych piosenek. Chodzi mi nie tylko o wykonywanie na żywo muzyki, ale o nową relację aktora z dźwiękiem. O muzyczność jako dramaturgię.

Tylko że w efekcie tych przemian teatr przestaje być dyskursywny, zaczyna być wrażeniowy. Rozumiem, że muzyka może fantastycznie napędzać dramaturgię, ale sama nie przekazuje sensu, którego bym oczekiwał od teatru.

Ależ muzyka przekazuje sensy! Tylko inaczej i właśnie dlatego takie fascynujące jest przełamywanie dramaturgii tekstowych muzycznymi. W muzyce teatralnej to spektrum tworzenia sensów jest bardzo szerokie, bardzo subtelne: od prostego cytatu po dźwiękową współpracę pomiędzy

aktorami. Sens i wrażeniowość w niej współistnieją, mnie nie obchodzi muzyka, która buduje „klimat”, tylko muzyczna architektura spektaklu.

Czy nie ułatwiasz sobie zadania? Puszczasz muzykę i wszystko załatwione.

No właśnie, to takie typowe dla polskiego teatru – „puścisz muzykę”. Mówię raczej o współpracy z kompozytorami, o tworzeniu fonosfer, o transponowaniu sensów na dźwięki, tworzeniu słuchowisk na żywo, gdzie muzyka jest polityczną wypowiedzią. Jesteśmy przyzwyczajeni do pewnych dźwięków, więc jeżeli serwujesz widzom kompozycje złożone z innych dźwięków, na przykład pracujesz na szmerach, na hałasach, na skomplikowanych strukturach, to łamiesz przyzwyczajenia. Dźwięk decentralizuje pewne elementy widowiskowości, a przy tym jest czymś bardzo materialnym, zmysłowym, oddziałuje na ciało i absolutnie nie stoi w sprzeczności z jakimkolwiek intelektualnym przekazem, może go tylko podbić, urytmicznić, a jednocześnie usensualnić. Stawiałabym więc na rozwój form muzycznych niebędących operetką, musicalem, śpiewogrą, dwudziestoma najśmieszniejszymi piosenkami na świecie i tymi wszystkimi rzeczami, które u nas określa się jako teatr muzyczny.

Skoro mówisz o teatrze jako o sposobie na ucieczkę od informacyjnego szumu i multitaskingu, to może nie trzeba go wypełniać muzyką, która i tak jest z nami wszędzie. W telewizji i kinie podbija emocje, brzmi w słuchawkach na ulicy i w biurze, towarzyszy nawet wiadomościom radiowym. Czy teatr mógłby być szansą na oczyszczenie naszej fonosfery z dźwięku i skupienie się na człowieku, na jego mowie?

Tylko że dla mnie mowa jest zawsze muzyczna, ma rytm i melodię. Język jest dla mnie nieodłączny od muzyki, więc kiedy mówię, że stawiam na muzykę, to mówię też o muzyczności mowy. Muzyka sama w sobie nie jest ani dobra, ani zła. Wiemy, że może być narzędziem tortur. Opowiadam tu o pewnej specyfice pracy muzycznej, która prowadzi grę z fonosferami codzienności, a nie je replikuje. Poza tym, wracając do początku naszej rozmowy: a technologia nie jest też już człowiecza? Jej dźwięki? Jest i nie jest.

Natomiast z tą ciszą w teatrze to sprawa jest skomplikowana. Zrobiłam kiedyś spektakl według tekstu Agnieszki Jakimiak *Artyści prowincjonalni*, inspirowany filmem Agnieszki Holland. Opowiadał o wzajemnej relacji widzów i wykonawców, opartej na resentymentach, frustracji i zaburzonym

kontakcie. I tam właśnie przeprowadziliśmy eksperyment na ciszy. To był spektakl silnie muzyczny, z muzyką wytwarzaną przez aktorów na żywo na różnych dziwnych instrumentach, na przykład na preparowanym pianinie, z kompozytorem nieustannie obecnym na scenie, właściwie grającym w spektaklu. W pewnym momencie Krzysiek Kaliski, kompozytor, mówił, że teraz zagramy państwu utwór Johna Cage'a pt. *4' 33"*, który – jak wiadomo – jest w uproszczeniu ciszą trwającą tytułowe cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy. Aktorzy trzymali instrumenty, Krzysiek dyrygował, wszystko odbyło się z zachowaniem reguł. Zachęciliśmy więc publiczność do ciszy, trwającej zaledwie cztery minuty trzydzieści trzy sekundy, i ta cisza była bardzo niepożądana. Zdarzyło się dokładnie to, czego chciał Cage, to znaczy widownia zaczęła wytwarzać swoją muzykę. Od chrząkań, szeptów, aż po próby zagłuszenia ciszy swoimi piosenkami. To było fantastyczne. Całe rzędy siedziały i tupały, słychać było okrzyki: „No to raz, dwa, trzy, gramy!" albo jakieś zdziwione komentarze. Pierwszy raz widziałam coś takiego w teatrze. Raz tylko zdarzyła się publiczność inteligencko-filharmonijna, która tak strasznie zrozumiała, co to jest, że aż siedziała w tej ciszy. Ja oczywiście nie przepadałam za tymi najbardziej agresywnymi przebiegami, gdzie leciały obelgi, wytupywania, ale podobały mi się momenty, kiedy ktoś zaczynał sobie śpiewać albo gadać. Miałam wrażenie, że się bardzo dużo o sobie dowiadywaliśmy, tzn. jedna i druga strona przez te cztery minuty trzydzieści trzy sekundy.

Rozumiem, że zmiana podejścia do muzyki w teatrze to także efekt rozwoju technologii odtwarzania muzyki. Sposób odbierania muzyki zmienił się diametralnie w ostatnich trzech dekadach. Moment, który doskonale pamiętam, to pojawienie się na rynku walkmanów, które uwolniły muzykę od domowego sprzętu grającego. Wcześniej można było jej słuchać na niewygodnych, ciężkich magnetofonach przenośnych albo przez kolumny w domu. Uwolnienie muzyki od sprzętu było pierwszym krokiem w kierunku wypełnienia całej sfery życia muzyką mechaniczną.

Zmiany technologii są o tyle przydatne, że coś, co kiedyś było bardzo trudne, dziś można zrobić bardzo prosto. Mamy fantastyczne spektrum nośników, którymi można się bawić. Możesz wykorzystać w jednym spektaklu bardzo nowoczesne technologie i bardzo oldskulowe. Np. we wrocławskim *Niewidzialnym chłopcu* bawimy się starymi magnetofonami, tak zwanymi kasprzakami, których zaletą jest to, że grają fantastycznie brudnym dźwiękiem. Taki brudny dźwięk, podobnie jak brudny obraz

w dobie kultu HD, jest fajny. Gramy tam również na radiu, które staje się aleatorycznym instrumentem, jest partnerem dla aktora, gra to, co aktor wyłowi sobie z radiowego szumu. Z drugiej strony mamy takie okazy współczesne, jak głośnik, który mieści się w dłoni aktorki – możesz wszystko przez niego puścić, bo jest sterowany przez *bluetooth*. I te dwa instrumenty, stare radio i nowoczesny głośnik, pracują sobie razem. Nie musimy się dostosowywać do tego, co jest. Możemy cofnąć się do tego, co było kiedyś, i sprytnie to wykorzystać. Dla mnie dźwięk ma ogromną siłę i politycznego, i zmysłowego oddziaływania, przy czym jest bardzo energetyczny i rozbija patos, przez który teatr cieszy się złą sławą u części młodych ludzi czy artystów z innych dziedzin. Oni uważają, że teatr jest retoryczny, że ludzie dziwnie w nim mówią. Pewien świetny, młody kurator tańca powiedział mi, że od kilku lat nie chodzi do teatru dramatycznego, ogląda tylko taniec, bo nie jest w stanie znieść tego, że ktoś do niego dziwnie mówi ze sceny. Albo w ogóle mówi.

A jest w tej wizji przyszłości miejsce dla aktora?

A dlaczego miałoby go nie być? Nie ma teatru bez aktora.

Coraz więcej twórców pracuje z aktorami nieprofesjonalnymi, którzy nie są zawodowo związani z teatrem, a jednak występują incydentalnie w historiach o sobie samych. She She Pop i Ojcowie, spektakle z „ekspertami życia” Rimini Protokoll, Gob Squad i ich przedstawienie z udziałem nastolatków.

To jest super droga, ale mam wrażenie, że to nie musi wypierać profesjonalnego aktorstwa, które jest związane z pewnymi bardzo specyficznymi umiejętnościami. Chodzi o to, żeby te umiejętności mogły być wykorzystywane do różnych rzeczy. Mam wrażenie, że takim patronem nowoczesnego aktorstwa jest i będzie w Polsce Jan Peszek. Jest cały czas miejsce dla aktora instrumentalnego, kogoś kto jak Peszek wykorzystuje swoją technikę do nieustannego eksperymentowania. Praca z performerami niezawodowymi wcale nie musi wykluczać tej jakości, którą wnoszą aktorzy. Fantastycznie byłoby, gdyby aktorzy zawodowi upodmiotowili się. Dla mnie to nie jest kwestia estetyczna, tylko etyczna. I w tej perspektywie chcę widzieć przemiany aktorstwa.

A zwrot dokumentalny? Czy jest zapowiedzią przyszłości? Wszędzie obserwujemy ogromne zainteresowanie dokumentem, w mainstreamowych mediach, w telewizji, w sztukach wizualnych, także w teatrze. Zaciera się granica między profesjonalnym

artystą a odbiorcą, który staje się twórcą, prosumentem, czyli tym, kto jednocześnie konsumuje i produkuje kulturę. Jak te zjawiska mogą kształtować teatr?

Zwrot dokumentalny można rozumieć w rozmaity sposób. Ja przepadam akurat za sytuacją, w której dokument wchodzi w romans z fikcją. W zasadzie tylko w ten sposób wykorzystuję strategie dokumentalne. Dokumentalizm w czystej postaci bywa niebezpieczny, bo prowokuje w teatrze bardzo prosty rodzaj mimetyzmu, który może doprowadzić do zawłaszczenia cudzego doświadczenia albo uteatralizowania swojego. Aktor czy performer niezawodowy siedzący na scenie nigdy nie opowie o ludobójstwie czy czymkolwiek takim, jeżeli nie przełoży tego na sceniczne środki, na coś, co pokaże dystans – to jest moja sprawa, ja się dam za nią pokroić, ale to nie jestem ja, nie zawłaszczam tego doświadczenia. Z drugiej strony osobiste doświadczenie też wymaga mediacji, żeby nie popaść w klisze estetyczne, które blokują przekaz treści. A więc dokumentalizm tak, ale ja wolę kłamać. Dla mnie dokumentalizm to są fikcyjne pocztówki, które Konrad Swinarski nadal wysyła z Berlina, tak jakby wciąż żył. Do spektaklu *Geniusz w golfie* w Starym Teatrze w Krakowie zrobiłam z Agnieszką Jakimiak bardzo duży research, ale nic nie poradzę na to, że wolę kłamać. Tak samo było w Jarocinie podczas prac nad projektem *Dzieci Jarocina śpiewają Retrojutro* w ramach programu „Wielkopolska: Rewolucje”. My naprawdę siedzieliśmy w archiwum festiwalu jarocińskiego, ale woleliśmy znaleźć kasetę zespołu, który nigdy nie istniał. Natomiast takie strategie dokumentalne, które, jak w „Rewolucjach” kuratorowanych przez Agatę Siwiak, dotyczyły spraw wspólnot lokalnych, wydają mi się bardzo ciekawe. Wszystkie zostały zarażone jakimś trybem formalnym, jakąś procedurą artystyczną. I dlatego działały.

Wyobraźmy sobie teatr przyszłości jako miejsce, gdzie artyści spotykają się z widzami, wspólnie budują narracje i je wystawiają. To możliwa wizja? Co byłoby najważniejszym celem takiego teatru?

Mówienie o trudnych rzeczach. I te trudne rzeczy nie muszą być ubrane w trudną formę, bo to może być forma superlekka. Chciałabym, żeby teatr był miejscem nieustannej irytacji, przestrzenią, w której zgodzimy się być denerwowani, nakłuwani, z czymś konfrontowani. I żeby wszyscy rozumieli, że takie coś jest potrzebne.

Teatr jak Kościół, w którym słyszymy połajanki?

Na pewno nie Kościół, o nie, nie, nie! W to mnie nie wrobisz, w te litanie o teatrze dla tych, co im nie wystarcza Kościół. Ja się tego strasznie boję.

Nie chodzi mi o zamienianie teatru w świątynię, ale o pewną moralistykę.

Moralistyka też nie, bo zakłada, że ktoś kogoś poucza z jakichś tam pozycji wyższościowych. Wolę słowo irytacja, bo na irytację można odpowiedzieć irytacją, a na moralizowanie już jakby nie bardzo wypada. Ale nie chodzi mi o to, żeby chodzenie do teatru było z założenia nieprzyjemne, tylko że my się coraz częściej boimy mówić o teatrze w radykalny sposób. On naprawdę jest po to, żeby mówić o istotnych, bolesnych, irytujących rzeczach.

A nie jest po to, aby odpocząć?

Ja do teatru nigdy nie chodzę, żeby odpocząć. Odpocząć mogę przy serialu.

O trudnych sprawach można rozmawiać w grupach terapeutycznych. Co miałoby być wartością dodaną teatru?

To jeszcze inaczej odpowiem. Teatr może być nawet całkowicie nieprzydatny. Musi tylko pokazywać, że istnieje miejsce dla utopii. To znaczy, że jest miejsce dla pewnego pola, w którym prowadzi się nieustanny eksperyment nad nowymi formami społecznymi, estetycznymi, muzycznymi, obywatelskimi. I one czasami wychodzą, a czasami nie. Jeżeli nie ma takiego rezerwuaru utopii, to społeczeństwo całkowicie zamyka się w formule ogłupiałego społeczeństwa spektaklu. Chciałabym, żeby teatr był żywym laboratorium utopii, pokazującym, że coś, co jest całkowicie nieprzydatne, jest tak naprawdę kluczowe dla naszego zdrowia.

To jest piękny manifest, ale teatr to także miejsce, do którego przychodzi publiczność.

Ale słuchaj – rozmawiamy o przyszłości czy o odwiecznych pytaniach polskiego teatru: widz czy eksperyment?

O przyszłości. Zastanawiam się, co będzie widza przyciągało do takiego teatru, o którym mówisz. Na czym miałaby polegać jego wyjątkowość na tle mediów i innych sztuk?

Taką dystynktywną cechą jest jego żywy charakter i to się chyba nigdy nie zmieni. Czy też: dzianie na żywo, bo aktorzy mogą być przecież nie-ludzcy. W moim poczuciu magnesem przyciągającym do teatru powinna

być wzrastająca transdyscyplinarność. Marzy mi się takie laboratorium artystyczno-badawcze, które mówi o różnych sprawach, ale też kombinuje cały czas, czyli taki teatr, który nie spoczywa sobie spokojnie w jakiejś kolebce uleżanej od wielu lat, tylko wciąż podejmuje trud pracy nad sobą. I tym przyciąga publiczność.

A wspólnotowość teatru jako przeciwwaga do wyobcowania społeczeństw cyfrowych?

Strasznie boję się używać słowa wspólnota – w takim znaczeniu, jakie nadał mu polski dyskurs artystyczny ostatnich lat. Polski teatr jest chory na wspólnotę, która udaje, że jest wspólnotą. Zrobiliśmy bardzo dużo, żeby w teatrze łączyły nas pozornie wspólne rzeczy. W tym momencie drogą jest pójście w stronę wspólnoty zrewoltowanej. Wspólnoty, która wspólnie doświadcza, ale nie musi się zgadzać na to, czego doświadcza. Albo może poczuć się antagonistycznie wywołana do reakcji. Mówię tak dlatego, że po pierwsze lubię być takim widzem, po drugie – zakłada to zawsze jakiś rodzaj pracy nad swoim doświadczaniem. My usypiamy swoją obywatelskość tą wspólnotowością. Bardzo bym chciała, żeby teatr pozostał miejscem wspólnotowego doświadczenia, tylko że ono musi się odbywać na trochę innych zasadach niż do tej pory.

To znaczy?

Może potrzeba większej zgody na coś, co jest obce? Może chodzi o zakopanie topora wojennego między kolektywizmem a indywidualizmem, bo te kategorie naprawdę nie są sprzeczne? A my tak mamy, że albo ten Konrad, albo kolektyw, a to tak nie jest. Wspólnota nie musi być obowiązkowo oparta na identyfikacji. Może być propozycją doświadczenia czegoś, przemyślenia czegoś, ale niekoniecznie trzeba od razu się w niej rozpoznać: „Tak, to jest moje”.

Dodam jeszcze jeden element do tej przyszłościowej układanki: lokalność a globalność. Teatr jest chyba najbardziej lokalną ze sztuk, źle znosi przenoszenie do innych kontekstów kulturowych. Czy postrzegasz to jako słabość, czy jako siłę? Czy chciałabyś, żeby ta lokalna specyfika została zachowana?

Wiesz co, ja to trochę rozpatruję jako siłę, ale też wiem, że to czasami bywa ograniczeniem. Najciekawsze jest chyba badanie napięć pomiędzy tymi obszarami. Myślę, że są twórcy, którzy potrafią te rzeczy łączyć – lokalność z globalnością się nie wyklucza. Dlatego rozumiem postulaty

wyjścia z getta lokalności, jakie proponują Paweł Wodziński z Bartkiem Frąckowiakiem, dyrektorzy Teatru Polskiego w Bydgoszczy.

Bydgoski teatr zajmuje się m.in. problemami Afryki i upadającym amerykańskim Detroit.

Ale dlaczego to miałoby być złe?

Nie lepiej zajmować się sobą? Kaliszem w Kaliszu, Bydgoszczą w Bydgoszczy, Krakowem w Krakowie?

Trzeba patrzeć szeroko. My w Kaliszu czy Bydgoszczy nie jesteśmy kreowani przez to, co tu, w tej chwili i teraz, ale też przez to, co dzieje się w tej samej chwili setki kilometrów stąd. Rynek, na przykład, nie zna narodowości ani granic. Wydaje mi się, że te dwie kategorie, lokalności i globalności, trzeba aplikować w sprytny sposób i patrzeć na to, co się zdarzyło. Dużo bardziej niebezpieczna jest za to globalna sztuka festiwalowa, robiona za miliony euro, taka żeby była do skumania i w Avignonie, i na Manhattanie, która stosuje kategorie uniwersalizmu w zły sposób. To znaczy staje się fetyszem, który docenia się tak, jak docenia się Monę Lisę w Luwrze. Czegoś takiego właśnie bym nie chciała. Mam nadzieję, że hegemonia międzynarodowego obiegu pięknej festiwalowej sztuki się rozpadnie. Dla mnie dobre jest wszystko, co pozwala złapać jakiś konkret w rozmowie z widzem, dlatego pracuję na rzeczach może nie tyle lokalnych, ile kulturowo specyficznych. W tym widziałabym właśnie siłę, bo to jest szansa na gorący kontakt z widownią.

A czy ten przyszłościowy teatr będzie teatrem kobiet? W tej chwili ponad 60 proc. widowni teatru stanowią kobiety. W ostatnich piętnastu latach coraz więcej kobiet zajmuje się reżyserią teatralną. W drugiej połowie XX wieku były w Polsce trzy, może cztery reżyserki, dzisiaj pracuje ich kilkanaście. Co to oznacza dla teatru?

Polski teatr udaje, że jest teatrem kobiet. Tak naprawdę cały czas mówi w sposób bardzo tradycyjny. Między innymi dlatego, że nie rezygnuje z przemocy. I tej kobiecej widowni cały czas podsuwa stare narracje w nowym przebraniu.

Chciałabyś odzyskać teatr dla kobiet?

Tak. Tylko do tego potrzebujemy bohaterek na równi z bohaterami, dlatego staram się w każdym swoim spektaklu mieć po prostu bohaterkę, która prowadzi kluczowe tematy. Albo współprowadzi. Jestem w tej

uprzywilejowanej pozycji, że teksty albo piszę sama, albo pisze je Agnieszka Jakimiak, więc możemy mieć tyle bohaterek, ile nam się podoba. Fajnie byłoby też, żeby teatr przyszłości zwrócił swoje estetyczne oko na to, jak zajmuje się kobiecym ciałem. Przeszliśmy w teatrze etap transgresji, obrazowania ciał kobiecych jako przedmiotu przemocy, ale nie poszliśmy ani krok dalej. Kobiety są cały czas uwięzione w opresyjnych obrazach, które reprodukujemy i które tracą swoją subwersywną moc.

Współczesny teatr eksploatował dotąd głównie męskie ciało w kontekście homoseksualizmu i homofobii.

Fantastycznie, że dyskurs skierował się w stronę męskiego homoseksualizmu, ale fatalnie, że pomija kobiecy. Dominacja męskiego ciała sprowadza ciało kobiece do tego, co abiektalne, kumulujące wstręt. Te wszystkie obrazy kobiet wymiotujących sałatkami, ciskających się o ściany, chodzących w za dużych butach, w za krótkich sukienkach, rozmazujących szminkę, skazanych na nieustanny gwałt – to jest reprodukcja przemocy. Kiedyś pokazanie, jak ta przemoc pracuje, było przełomowe, teraz niestety to powielamy. Chciałabym więcej podmiotowości po obu stronach.

A jakie przedstawienie chciałabyś zrobić za dwadzieścia lat?

Nie wiem i cieszę się, że nie wiem. Staram się nie mieć zbyt wielu tematów na przyszłe spektakle.

W jakim miejscu widzisz siebie za dwadzieścia – trzydzieści lat?

Wiesz co, w takim, że mam spokój. Że mogę zrobić każdy spektakl, który mi się podoba, i wiem, że moja sytuacja zawodowa jest na tyle bezpieczna, że nie muszę się do nikogo dostosowywać. Że siedzę sobie w grupie wspaniałych artystów, z którymi pracuję, i mamy skromne, acz stabilne warunki do tego, żeby zrobić to, na co mamy w tej chwili ochotę.

Mała stabilizacja.

W dobie obecnego braku stabilności to nie jest śmieszne. Dobre warunki i spokój wcale nie szkodzą uprawianiu sztuki. Nasza praca jest wystarczająco trudna.

Dzisiaj tego spokoju nie ma?

Nie, to tylko pozór. Pracujemy na ruchomych piaskach. Nie ma spokoju i nie ma wolności, bo to pieniądze często kształtują wybory artystyczne.

Spójrz na przykład na niesamowitą karierę klasyki na polskich scenach – czy to wynika z autentycznego zainteresowania dawnymi dziełami? Naprawdę?! Czy nie są to przypadkiem pieniądze lejące się z programu „Klasyka żywa”? Jasne, że tak. Właśnie dlatego powiedziałam, że chciałabym mieć spokój – żeby robić naprawdę coś, co mnie obchodzi, a nie dostosowywać się do systemu. Ja i tak staram się w ten sposób działać, ale na razie to jest slalom.

13

KINO BĘDZIE TERAPIĄ

MAŁGORZATA SZUMOWSKA

Filmy powinny pokazywać to, co jest ambiwalentne uczuciowo, co budzi niepokój. Współcześni ludzie są zaniepokojeni, dlatego chodzą do psychoterapeutów. Interesuje mnie taka gra z widzem, żeby film uruchomił skrajne uczucia, żeby rzucał widzem raz w tę, raz w tę, żeby uderzał w lęki współczesności.

ROMAN PAWŁOWSKI**: Ogląda pani filmy w kinie czy w domu?**

MAŁGORZATA SZUMOWSKA: Nie chodzę do kina. Mogę pójść do Iluzjonu, gdzie są dobre warunki do obejrzenia filmu, ale przecież tam nie ma wszystkiego, a ja lubię oglądać nowości. Czasem zdarzają się sentymentalne wycieczki w przeszłość, np. na *Personę* Bergmana, właśnie w Iluzjonie, ale o wiele mniej mnie to kręci niż filmy, które aktualnie powstają. Oglądam je w domu albo na festiwalach filmowych.

Nie chodzi pani do multipleksów? Tam są nowości.

Nienawidzę multipleksów; unikam w ogóle centrów handlowych. Źle się tam czuję psychicznie, ludzie w multipleksach tylko jedzą. Kino stało się miejscem skrajnie komercyjnym.

Wyjście do kina przestało być czymś wyjątkowym?

To się robi przy okazji robienia zakupów, pobłąkania się po tym mallu. Kino ma zupełnie inny wymiar. Ale też jego funkcja bardzo się zmienia. Staje się bardziej komercyjne, gatunkowe.

Jak ten nowy sposób odbioru filmów wpływa na język kina? Co się zmienia?

Kino szuka innego języka, żeby przebić się do widza, musi być bardzo nowoczesne w sensie narracji.

Co to znaczy: nowoczesna narracja?

Opowiadanie bardzo dużym skrótem. Ludzie coraz lepiej czytają kody kina, oglądają bardzo dużo filmów i seriali. Ściągają wszystko, jak leci, i np. puszczają sobie tylko pierwsze dziesięć minut, żeby sprawdzić, czy ich zainteresuje. Jeśli nie, lecą dalej. Od razu wiedzą, co znaczy dany kadr, nie trzeba wiele tłumaczyć. Reżyser musi nadążyć za widzem, który jest coraz lepiej wyedukowany. Oczywiście są od tego wyjątki, filmy, które ostentacyjnie nie chcą nadążać za widzem, i to też może przynieść efekty. Takim filmem jest na przykład *Ida* Pawła Pawlikowskiego, która jest ukłonem w stronę przeszłości, zrobionym z szaloną konsekwencją. Takie filmy też robią furorę, ale tylko jako zjawisko odrębne, pojedyncze.

Polskie kino nadąża za widzem?

Polska widownia lubi polskie filmy, choć cały czas robi się je bardzo siermiężnie, żeby opowiedzieć historię od A do Z.

Opowiedzenie historii od początku do końca już nie wystarcza?

Nie. Musi być do tego przewrotna forma. Szalenie ważne jest operowanie skrótem.

Nie trzeba opowiadać po kolei, jak bohater wychodzi z domu, idzie, wsiada do samochodu, jedzie, wysiada, spotyka się ze swoją ukochaną?

To jest kompletnie oldskulowe. Tak samo jak nie można tłumaczyć wszystkiego dialogiem. Jeżeli chcemy przekazać widzowi coś, czego on nie rozumie, i zrobimy to za pomocą dialogu, to jest gwarantowane, że widz tym bardziej tego nie zrozumie. Bo nie słucha, dialog ucieka w kinie. Chyba że jest to film Woody'ego Allena albo *Rzeź* Romana Polańskiego. Uważamy, że widz jest głupi. A widz nie jest głupi. Byłam zaskoczona reakcjami publiczności na mój ostatni film *Body / Ciało*. Superzwyczajni ludzie poszli na mój film i nie dość, że zrozumieli, to jeszcze im się podobał. Zaczęłam w ogóle inaczej patrzeć na widzów.

Filmy artystyczne docenia nie tylko publiczność arthouse'owa?

Nie, publiczność arthouse'owa właściwie nie chodzi do kina. Oni pójdą na pokaz specjalny, na przegląd. To byli zwyczajni ludzie, którzy chodzą do kina po rozrywkę.

Oprócz profesjonalnych filmów ludzie oglądają dzisiaj coraz więcej amatorskiej twórczości w Internecie. Niektóre filmiki osiągają gigantyczną oglądalność, porównywalną z produkcjami kinowymi.

Moi młodzi znajomi ze studiów międzywydziałowych na Uniwersytecie Warszawskim pokazali mi coś takiego. Gwiazda Internetu, nazywa się Testoviron, czy jakoś tak. Gość mieszka w UK i nagrywa się sam. W swoich filmach obraża Polaków, sam będąc Polakiem. Wszystkie oparte są na prowokacji, wulgaryzmach, dość szokujące, ale momentami zabawne. Trudno w kinie o tak mocną prowokację. To w ogóle charakterystyczna cecha filmików zamieszczanych na YouTubie – przewrotność, czarny humor – to się najlepiej sprzedaje. Unikamy patosu, wielkich słów, unikamy nawet wielkich problemów ideologicznych, śledzimy życie na bieżąco. I to wszystko widać we współczesnym kinie.

Kino potrafi przystosowywać się do zmieniającej się rzeczywistości. O czym to świadczy?

Że jest najbardziej nowoczesną ze wszystkich sztuk. A zarazem najbardziej demokratyczną – dociera do wszystkich. Dlatego lubię patrzeć w przyszłość, a nie w przeszłość. Jeszcze parę lat temu miałam nastawienie studenckie, byłam zakochana w wielkim, niekomercyjnym kinie dla wybranych. Tylko że teraz komercja się zatarła, takie filmy jak *Birdman* czy *Whiplash* trudno zaklasyfikować. Czy to jest komercja, kino gatunkowe czy artystyczne? W Polsce obejrzało je bardzo mało widzów, ale na świecie odniosły sukces. To jest propozycja dla szerokiej publiczności, nie tylko dla ludzi absorbujących kulturę wysoką.

Podoba mi się w kinie, że absorbuje rzeczywistość Internetu, YouTube’a, rzeczywistość teledysku, która kreuje zupełnie nowy język. I to wszystko zamienia się nagle w kino. Kino podgląda rzeczywistość, ludzkie zachowania i najszybciej wyłapuje trendy, to, co się dzieje podskórnie. Patrzę z zainteresowaniem w przyszłość kina.

Co będzie się zmieniało w kinie w najbliższych latach? Jakie nurty nabiorą znaczenia, a jakie przejdą do lamusa?

Coraz mniej będzie miejsca na sentymentalne babranie się we własnych emocjach czy tęsknotach, na zasadzie „co autor miał na myśli”. To będzie spychane na margines. Widzę to po propozycjach, które pojawiają się na

festiwalach, i po tym, jak przebiega dyskusja w gronach jurorskich. Każdy szuka czegoś, co jest oryginalne, również w myśleniu.

Co to znaczy: babranie się we własnych emocjach?

Że np. reżyser coś przeżywa i koniecznie chce opowiedzieć o tym swoim doświadczeniu, przysłowiowy „problem z ojcem”. Tak często dzieje się w teatrze, tylko że teatr jest zupełnie innym medium. Bo w teatrze wszystko odbywa się w czasie realnym, próby trwają bardzo długo. Reżyser teatralny szuka na próbach, chce coś wyrazić i szuka. W końcu znajduje, na część widowni to działa, na część nie, bo ma inny typ wrażliwości. Tego typu sytuacja jest niemożliwa w kinie. Nie masz na to czasu, masz ujęcie, które dzieje się w konkretnym czasie. To jest tylko i wyłącznie ta chwila, ona jest rejestrowana, nie ulegnie już nigdy zmianie i nie będzie w żadnym procesie, musi się stać tu i teraz. Zauważyłam ostatnio, że płacz na ekranie działa fatalnie. Ludzie płaczący w kinie są śmieszni.

Przecież to była zawsze potężna siła kina – iluzja. Wszystkie zachowania na scenie są nierealne, wiemy, że to są aktorzy, a nie postacie, że nic nie dzieje się naprawdę. Kino daje iluzję rzeczywistości, teatr opiera się na konwencji.

No tak, tylko jeżeli opowiada się coś na zasadzie jeden do jednego, że ktoś się wzrusza i on się faktycznie wzrusza, to już nie działa. W kinie trzeba to wyrazić inaczej.

Emocje odgrywane przez aktora nie przechodzą na drugą stronę ekranu?

Dokładnie o tym mówię. Za dużo emocji widać w Internecie, w programach telewizyjnych ludzie ciągle płaczą, to już nie robi wrażenia.

Czy to, że już nie wierzymy w płacz na ekranie, jest związane z jakąś zmianą psychologiczną? Ludzie są bardziej niż kiedyś zdystansowani, wstydzą się emocji?

Myślę, że tak. Jest w nich strach przed traktowaniem życia zbyt serio. Na przykład śmierć została całkowicie wyparta. Z ludzi, których znam, tylko parę osób naprawdę myśli o śmierci.

Druga zmiana to nieobecność rzeczy jednoczących, wspólnych. W przeszłości kino miało działanie katarktyczne, jednoczyło ludzi wokół jakichś problemów, idei, dawało coś, co było ich w stanie nagle oczyścić. Teraz wszystko jest tak zindywidualizowane, że nawet nie wiem, na jakiej zasadzie przebiegają podstawowe relacje międzyludzkie, bo każdy

funkcjonuje dla siebie, we własnym kręgu. Nie wyobrażam sobie życia dla jakiejś idei. To widać w kinie – trudno wyobrazić sobie porozumienie wokół jakiejś sprawy: każdy próbuje zrobić coś indywidualnego.

Dla mnie kino przyszłości będzie bardzo drapieżne. Będzie próbą spojrzenia na wszystko w złośliwy sposób. To może być mocny kierunek w przyszłym kinie. Nie chodzi o unikanie powagi, absolutnie nie. Opowiadamy o rzeczach szalenie ważnych, momentach katarktycznych, ale mieszając śmiech ze wzruszeniem. Nie opowiadamy w jednym tonie.

W polskim kontekście kino odgrywało bardzo ważną rolę wspólnotową, narzuciło język, jakim dyskutowaliśmy o naszej historii i tożsamości, wypowiadało się w imieniu narodu i poszczególnych grup społecznych: inteligentów, robotników. Teraz tak już nie będzie?

Dzisiaj trudno sobie to wyobrazić, nie ma takiej opcji. Nie ma grup społecznych w takim sensie jak kiedyś, teraz odbiorcą sztuki jest rodząca się klasa średnia.

Co zostaje, skoro nie ma już wspólnotowego kina? Indywidualne wypowiedzi?

No właśnie pozostaje opowiedzenie historii, narracja, okraszona jakąś dobrą formą.

Najlepiej ironiczna i brutalna?

Brutalna to może nie, bo ja akurat nie lubię brutalnych filmów, ale intelektualnie przewrotna. Filmy powinny pokazywać to, co jest ambiwalentne uczuciowo, co budzi niepokój. Współcześni ludzie są zaniepokojeni, dlatego chodzą do psychoterapeutów. Interesuje mnie taka gra z widzem, żeby film uruchomił skrajne uczucia, żeby rzucał widzem raz w tę, raz w tę, żeby nie było w tym jednoznaczności, żeby uderzał w niepokoje, lęki współczesności. Robienie filmów to rodzaj terapii – mojej własnej i widza. Bo ja robiąc film, pracuję z własnymi lękami, które przekładam na narrację. I potem okazuje się, że wielu ludzi ma bardzo podobnie. Czyli przeżywamy jakiś rodzaj terapii. Film jako terapia, często szokowa. Dlatego potrzebna jest ironia, żeby nauczyć się dystansu do siebie.

Twórca filmowy przestaje być autorytetem, staje się człowiekiem takim jak my, z podobnymi problemami.

I bardzo dobrze. Filmowiec nie może być autorytetem, to jest śmieszne. Gdybym miała być moralnym autorytetem, chyba bym się załamała.

Ale wciąż jest paru reżyserów, którzy przypisują sobie taką rolę.

No to współczuję im.

Na przykład Krzysztof Zanussi, on ma poczucie moralnej misji.

No tak, ale to jest misja z zamierzchłych czasów. Rozmawiamy właśnie o tym, że Polacy zanadto patrzą w przeszłość. Ja oczywiście pamiętam, jak wyglądała Polska w tamtych czasach, moi rodzice byli zaangażowanymi dziennikarzami, mieli poczucie przynależności do wspólnoty. Myślę, że gdyby mój ojciec żył, w ogóle by nie pojął, co ja tutaj wygaduję. Świat się tak potwornie zmienił, że poczułby się kompletnie zagubiony. On sam był autorytetem moralnym i pewnie chciał widzieć mnie w roli autorytetu moralnego, którym ja nie chcę być. To jest zupełnie *passé*. Nie ma jednej wspólnotowej sprawy, która by ustanawiała problem moralności, nie mamy się do czego odnieść. Ale pan się o to martwi? Że kino nie będzie miało waloru wspólnotowego?

Nie martwię się, tylko stawiam pytanie. Co to oznacza dla kina, dla kultury, dla nas.

No więc ja patrzę w przyszłość i uważam, że dla sztuki to jest akurat wspaniałe. Więc po co nam to?

Nie pozbędziemy się przecież potrzeby etycznego porządku, tak jak nie pozbyliśmy się do końca potrzeby metafizyki, o czym mówi pani film Body / Ciało. Chociaż jego bohaterowie są ateistami, to jednak w chwili kryzysu sięgają po różne prywatne, metafizyczne rytuały.

Ale czy to nie jest właśnie mądre, żeby kino nie dawało odpowiedzi, tylko raczej wzbudzało pewien rodzaj niepokoju, który może potem przynieść odpowiedź? Wielu ludzi mówiło mi, że po obejrzeniu *Body / Ciała* długo zastanawiali się nad filmem i nad bliskimi, których sami utracili. Sztuka jest formą wzbudzania niepokoju. Nie możemy dawać odpowiedzi ani stawiać drogowskazów. Kino kiedyś faktycznie takie było, kiedy było uwikłane w te wszystkie sprawy polityczne. Co innego, jak się robi film społeczny.

Coraz więcej jest filmów mieszających fabułę i autobiografię, np. film Rodzinne historie Sary Polley opowiadający o tym, jak reżyserka próbuje odnaleźć swojego biologicznego ojca. Z naszego podwórka mamy film Marcina Koszałki Takiego pięknego syna urodziłam o piekle życia rodzinnego, nominowaną do Oscara Naszą klątwę Tomasza Śliwińskiego – zapis walki z rzadką chorobą dziecka reżysera, czy Chemię Bartka Prokopowicza – autobiograficzną opowieść o związku z chorą na nowotwór kobietą. Dokument wkracza w bardzo wiele dziedzin sztuki. Czy widzi pani dla niego przyszłość w filmie?

Kino będzie totalnie blisko dokumentu, będzie operowało dokumentalnymi środkami wyrazu, dokumentalną kamerą. Dzisiaj odchodzi się od wielkiego kina narracyjnego, polegającego na tym, że robi się ujęcie na jedną osobę, potem na drugą i stara się to potem jakoś połączyć organicznie, żeby nie było poczucia sztuczności. Ale i tak, oglądając takie filmy, czuje się, że to jest kino, że to jest umowne. Nie, dzisiaj staramy się robić film tak, żeby widzowie mieli poczucie, że to się wydarza naprawdę. Podobną tendencję widać w grze aktorskiej. Na topie jest totalna przemiana bohatera, np. Matthew McConaughey do roli w filmie *Dallas Buyers Club* po prostu schudł. Był opalonym golden boyem, wszyscy się z niego podśmiewali, a on schudł trzydzieści kilogramów i zagrał kowboja, który w latach 80. umiera na AIDS. Prawdziwa historia. Taka przemiana robi wielkie wrażenie; aktor integruje się z opowieścią, przestaje być gwiazdą. Jeżeli ma grać gościa chorego na AIDS, to wygląda jak gość chory na AIDS.

Czy to znaczy, że granica fikcji się przesuwa? Można sobie wyobrazić filmowanie realnych sytuacji, prowokowanych przez ekipę realizacyjną?

Ależ oczywiście, już się tak robi. Często sama tak robię. Wszystkie sceny z anorektyczkami w *Body / Ciało* tak właśnie zostały zrobione. Justyna Suwała, grająca postać Olgi, nawet nie wiedziała, co się będzie działo w danym momencie, ale przystała na to. Cały czas coś mówiłam zza kamery i potem to wycięliśmy. Wszystko „działo” się naprawdę.

To znaczy, że scenariusz jest już niepotrzebny?

Scenariusz wciąż jest, masz opowiedzianą historię od A do Z, wiesz, czego chcesz dokładnie, natomiast w obrębie pewnych scen szukasz, improwizujesz, żeby uwiarygodnić obraz. Żeby to nie było odegrane. Widzę problem w aktorstwie; lubię aktorstwo amerykańskie, bo ono jest dokumentalne. Ludzie na ekranie rozmawiają tak jak my teraz i nie ma

żadnego poczucia, że ktoś gra. W większości filmów polskich i europejskich aktorzy grają, a granie w kinie zaczyna być wykluczone.

Czy to znaczy, że aktorzy powinni grać siebie?

Muszą być sobą; albo obsadzasz aktora po warunkach, wiesz, że ma w sobie taką przestrzeń i że będzie w tym dobry, bo nosi w sobie zalążek roli i to wydobywasz, albo angażujesz kogoś kompletnie na odwrót, ale wtedy to wymaga przygotowania do roli.

Ale to oznacza, że aktor w każdej roli jest taki sam, nie rozwija się. Co zresztą widać często w polskich filmach.

Aktorstwo w ogóle pozostawia niewiele przestrzeni na własną twórczość. Od aktora wymaga się ogromnych poświęceń i podporządkowania wobec reżysera. Oczywiście może mieć swoją wolność, swoje pomysły, ale jest gliną w czyichś rękach. To niewdzięczny zawód: jednej osobie na tysiąc udaje się zaistnieć na ekranie jakąś rolą, która powoduje, że oczy wszystkich zwrócone są na nią i na jakiś czas ma ona zapewnioną przyszłość filmową. Spotkałam bardzo niewielu aktorów spełnionych zawodowo. Charakterystyczne dla współczesnego kina jest również mieszanie aktorów zawodowych z naturszczykami. Zawodowy aktor często nie daje sobie rady, jest obciążony rzemiosłem, szkołą, teatrem, w związku z czym jest nienaturalny, wypada przed kamerą źle. Trzeba z niego wszystko zdzierać, co najczęściej się nie udaje, więc reżyserzy zwracają się w stronę naturszczyków.

Czy to oznacza zmierzch aktorstwa rozumianego jako profesja? Amatorem w filmie można być tylko raz. Naturszczyk nie może grać w wielu filmach, bo po prostu powtarza siebie.

Tak, on też się uczy, i w pewnym momencie staje się aktorem. Natomiast rzeczywiście jest w tym coś bolesnego, że aktorzy po studiach, z wieloletnią praktyką grają obok amatorów. Justyna Suwała, która jest amatorką, nie miała bladego pojęcia, co właściwie robi, a wypadła dobrze. Maja Ostaszewska stworzyła kreację w moim filmie i również wypadła świetnie, ale doszła do tego zupełnie inną drogą. Na Berlinale ludzie nie wiedzieli, która z nich jest aktorką, a która nie.

Ale Maję Ostaszewską mogę sobie wyobrazić w innych filmach, bo wiem, że będzie zmieniać środki i sposoby ekspresji.

A Justyny nie, chociaż gra teraz w następnych filmach?

Trudno powiedzieć, być może ma przed sobą przyszłość aktorską. Ale jeśli zacznie grać kolejne role, przestanie być amatorką.

Kamera jest bardzo nieznośna w tym temacie. Może bardzo łatwo obnażyć umiejętności aktorskie, zdemaskować je. Dzisiaj im aktor gra mniej, tym lepiej. Oczywiście aktorzy zawodowi wciąż są podstawą. Ja mieszam jednych i drugich.

Mamy więc film jako dokument, kino jako terapię i ucieczkę od konwencji w stronę prawdziwych emocji. Co jeszcze jest nowoczesne?

Brak nadęcia, patosu. Antypatos. Przewrotność, że coś jest nieprzewidywalne. Nie wiem, czy widział pan film Damiana Szifrona *Dzikie historie*. To jest fantastyczny film, choć pozbawiony głębi. Jego siła to zabawa konwencją, cytaty z historii kina, prostota i bezczelność. Oczywiście jest to film komercyjny, ale z drugiej strony, co mamy dla przeciwwagi – Bruno Dumonta? No mnie to nudzi. To świetny reżyser, tylko że mnie jego filmy nie zabierają ze sobą. Są za bardzo wykoncypowane. Oczywiście, że jest miejsce na takie kino, ale ono nie trafi do widza. Jest przeznaczone dla wąskiego grona kinomaniaków.

Nie będzie już wielkich mistrzów? Takich, którzy wytwarzają swój sztuczny, oryginalny świat?

Haneke jest mistrzem, ale on długo nie pożyje. Jest jeszcze Nuri Ceylan, mistrz epickich, wielkich filmów, ale to są pojedyncze nazwiska. Nie ma tak jak kiedyś zbioru takich nazwisk: Bergman, Tarkowski, Antonioni, Coppola itd.

Fellini.

Fellini to był pełen życia gość. On wytwarzał świat, w którym było full prawdy psychologicznej, kompletne wariactwo, każdy się mógł w tym odnaleźć. Ale Fellini nie jest dobrym przykładem; to był reżyser w dużej mierze komercyjny, a zarazem wielki artysta, działał na pograniczu dwóch światów.

Greenaway?

Greenaway ma trudny moment, on tak zresztą ma, że niektóre filmy mu w ogóle nie wychodzą. I rzeczywiście jest traktowany marginalnie teraz we współczesnym kinie.

Może dlatego, że rodzaj stylizacji, jaki uprawia w filmie, się wyczerpał.

Chyba tak. Widownia ma do niego stosunek ironiczny, nie kupuje się Greenawaya. Ale kiedy pierwszy raz zobaczyłam jego filmy, byłam nimi zafascynowana. Także Derekiem Jarmanem. Ma pan jednak rację, trochę się to wyczerpuje. Moim zdaniem mistrzów definitywnie nie będzie. No, chyba że wybuchnie wojna, o której ciągle mówimy, lub rewolucja, o której też ciągle mówimy, bo sytuacja przypomina tę sprzed pierwszej wojny, i będzie wielkie europejskie kino, powstanie wielki, wspólnotowy świat.

Mamy najdłuższy okres pokoju w historii Europy, Polska przeżywa okres największego rozwoju w historii, mamy blisko czteroprocentowy wzrost gospodarczy. To nie jest czas na zajmowanie się wspólnotowymi tematami? Na przykład naszą tożsamością narodową?

Wydaje mi się to kompletnie nieaktualne. Chciałabym zobaczyć coś innego, coś zaskakującego, dotknąć nie tożsamości narodowej, ale jakiegoś polskiego problemu, czegoś, co tkwi w nas kulturowo.

Jaki film chciałaby pani zobaczyć?

Film, który jest poruszający, mocny i dynamiczny, który nie daje ani chwili oddechu. Taki rodzaj supernowoczesnego transu. Dokumentalnego, nowoczesnego transu.

Który pozwala oderwać się od rzeczywistości?

Nie, który pozwala przeżyć wszystko to, co masz w sobie, a jest nieuświadomione. Tak jak literatura, która daje wgląd w siebie, a jednocześnie wciąga, np. *Moja walka* Karla Ove Knausgårda – moim zdaniem świetna książka. Jest zwyczajna i opowiada o życiu artysty, pisarza Karla Ove, obalając mity na temat artystów. Karl Ove wiedzie nudne, monotonne życie, jakie wiedzie się teraz w wielkich metropoliach. Nie przeżywa wzlotów ani upadków, po prostu tkwi pomiędzy jednym a drugim pampersem, którego zakłada swojemu dziecku, śpi, je i wyjmuje naczynia ze zmywarki.

A jak patrzy pani na nowe technologie w filmie? 3D to przyszłość kina?

W ogóle nie patrzę na technikę, to nie jest mój kierunek. Było szaleństwo na 3D, 4D, ale to się nie udało. Filmy nakręcone w 3D ze spektakularnymi efektami specjalnymi w jakimś sensie nie zadziałały, nie spełniły swoich funkcji. Mój syn, który ma dziesięć lat, nienawidził filmów 3D. Żadne dzieci tego nie lubiły, a to one miały to kupić. I teraz się od tego odchodzi. Ta technologia nie jest wystarczająco doskonała.

Avatar Jamesa Camerona zrealizowany za pomocą najnowszych technologii cyfrowych, z postaciami generowanymi przez komputery, miał otworzyć nowy etap w kinie. Nie otworzył?

Odniósł wielki sukces, ale już jego kontynuacje się nie sprawdziły. Kino się nie zmieniło, jest robione coraz prościej. Unikamy komputerów, fajerwerków.

Pisano, że 3D i animacje komputerowe to dla kinematografii taka rewolucja, jak wprowadzenie filmu dźwiękowego.

Nic takiego nie zaszło. Tak samo cała ta afera, że nie kręcimy już na taśmie, tylko na cyfrze, to też bzdura. Przecież wieszczono koniec kina, bo nie ma taśmy trzydzieści pięć milimetrów. To niczego nie zmienia oprócz tego, że na cyfrze filmy mogą być lepsze, mają lepsze światło, większą liczbę dubli. Na taśmie mogłeś zrobić cztery, rzadko sześć dubli, ci najwięksi mieli po dwanaście. To było wyliczone, kamera hałasowała, trzeba było robić postsynchrony, czyli coś bardzo nienaturalnego. Wszystkie filmy Felliniego były robione na postsynchronach, taka była konwencja. Nie odczuwam żadnego sentymentu wobec tamtej technologii.

Czyli idziemy jednak do przodu.

Rewolucja dokonała się w tym sensie, że przed wprowadzeniem cyfry na festiwal w Cannes przysyłano np. sześćset filmów, a teraz przychodzi ich siedem tysięcy. Kiedy rozmawiam z selekcjonerami festiwalu Berlinale, mówią mi, że to jest szok. Dostali w tym roku pięć tysięcy filmów, z czego dziewięćdziesiąt procent to mega chłam. Powstaje więcej filmów, tylko że większość jest nieudolna i od razu odpada. Zostaje wąskie grono filmów udanych, których jest może ciut więcej niż kiedyś, kiedy nie było cyfry, ale to nie jest aż tak wielka różnica.

Kiedy do sprzedaży trafiły kamery HD i programy do montażu, wieszczono zmierzch profesjonalnego kina. Skoro każdy może nakręcić i zmontować film…

Wszyscy tak myśleliśmy; pamiętam te dyskusje, ale proroctwa się nie sprawdziły. Jest mniej mistrzów, więcej reżyserów, więcej filmów, choć tych naprawdę dobrych jest rocznie może pięćdziesiąt? Kiedyś było ich pewnie dziesięć – oto cała różnica.

Tak samo jak zapowiedź schyłku fotografii; ponieważ wszyscy robią zdjęcia, to zawodowi fotografowie mają zniknąć. Nie zniknęli.

Nie zniknęli, a wręcz są hołubieni, bo wszyscy robią zdjęcia na Instagram i profesjonalny fotograf jest w cenie.

Technologia nie zmienia więc w zasadniczy sposób języka filmowego, natomiast pomaga w pracy, bo można zrobić coś taniej i kontrolować efekty.

No tak, bo możesz zrobić w postprodukcji bardzo dużo rzeczy, które kiedyś były kompletnie niemożliwe. To skadrujesz, to przekadrujesz. Dużo rzeczy możesz zmienić. Jednak siłą kina jest jego tradycjonalizm, to nie sztuka, w której z byle czego można zrobić rewolucję. To chyba jedyny aspekt tradycjonalizmu, który mnie cieszy. Kino jest sztuką jarmarczną, dla ludzi, i to jest w nim niezmienialne.

Nie pociąga panią, żeby wykorzystać technologię w artystyczny sposób?

Nie czuję potrzeby takich poszukiwań. Forma teraz co innego znaczy, myślę, że wszystko już było. Robiono już filmy, które wyglądają jak Instagram, np. Xavier Dolan. Te wszystkie typy są już znane, filmowcy mówią do siebie kodami: „Tutaj mamy taki typ, a tu taki”. I w sumie trudno wymyślić coś nowego. Technologia to w ogóle nie jest problem, bo forma leży gdzie indziej. Film formalnie może być taki albo inny. O moim filmie *Body / Ciało* mówiono, że formalnie przypomina Urlicha Seidla. To był akurat przypadek, ale tak może być z każdym filmem, trudno tego uniknąć. Natomiast oryginalność formy we współczesnym kinie będzie polegała na punkcie widzenia. Czy to będzie punkt widzenia jednego bohatera czy dwóch, czy to będzie punkt widzenia kompletnie niespodziewany.

Czyli jednak narracja.

Film może być w ogóle nienarracyjny, ta narracja może leżeć gdzie indziej, nie w opowieści. Może w ogóle nie być historii. Chodzi o punkt widzenia. Także o punkt, z jakiego patrzy kamera, gdzie ją stawiamy i jakie

to ma konsekwencje. *Body / Ciało* był zrobiony na jednym obiektywie. To również nie jest nowość, ludzie tak już wcześniej robili. Ale to od razu zostało zauważone. Ten obiektyw imitował sposób widzenia, jaki mamy na co dzień. Ujęcia bliższe i dalsze zmienialiśmy, podchodząc i odchodząc, czyli tak jak w życiu. Zrobienie takiego filmu daje widzowi iluzję, że jest częścią historii. Na obrzeżach użyliśmy filtrów anamorficznych, zresztą chyba po raz pierwszy w polskim kinie. One zmiękczały boki. To jest prawie niewidoczny efekt, ale mamy wrażenie, jakby świat zaokrąglał się na brzegach. Chodziło o element metafizyki. To są takie techniczne duchy, ale one niczego nie determinują.

Jedna rzecz pozostaje niezmienna: oko artysty.

Tak, decyzja, z którego kierunku opowiedzieć historię. To jest najważniejsze. Bo często bolączką polskiego kina jest opowiadanie obiektywne. To jest żadne opowiadanie, tak się robi serial.

Subiektywizm jest przyszłościowy?

Totalnie. Ale to się zazębia z indywidualizmem. No i oczywiście przyszłościowy jest mój wiek jak na filmowca.

Ma pani czterdzieści dwa lata. W kinie nie ma dyktatury młodych?

Rzadko się zdarza, żeby ktoś w kinie zaczął wcześnie i od razu z sukcesem. Możesz wystrzelić jak Thomas Vinterberg, który przepadł po *Festen* i wrócił dopiero *Polowaniem*; miał długą przerwę, podczas której zrobił parę filmów, które zupełnie mu nie wyszły. Ale na ogół droga reżysera jest taka, jak w wypadku Almodóvara, von Triera, nawet Hanekego. Oni robili te filmy, robili, aż znaleźli swój własny film i język z siódmym, ósmym filmem. Uczysz się całe życie. Wydaje mi się, że prawdziwa droga artystyczna akurat w wypadku kina zaczyna się często po czterdziestce. Cały czas się uczę, ale już coś potrafię. Dużo jeżdżę po świecie, oglądam mnóstwo filmów; to mi bardzo dużo daje. Nie jestem uwikłana tylko w Polskę, mogę ją zobaczyć trochę z zewnątrz. Wiek. Oczywiście panuje obsesja młodości, uważam, że niesłuszna. Jest mi żal młodzieży, bo uważam, że oni mają ciężej, niż myśmy mieli.

Młodzież uważa, że moje i pani pokolenie zajmuje im miejsca.

No tak, ale oni niestety nie mają takiego przebicia jak nasze pokolenie, urodzili się w trudniejszych czasach.

Są sfrustrowani brakiem etatów i perspektyw rozwoju.

Rzeczywiście, nie mają perspektyw, co jest przerażające. Nie mają pracy, nie mają umów, nikt nie chce ich zatrudniać na normalnych zasadach. Siedzą na Facebooku i na Instagramie i nie wiem, co mieliby zrobić ze swoim życiem. W tej sprawie potrzebna jest rewolucja.

Czy to nie jest związane ze starzeniem się społeczeństw Zachodu? Ludzi starszych, aktywnych zawodowo jest po prostu więcej.

To jest także konsekwencja jakości życia. Ludzie dłużej żyją, później się starzeją. Potencjał intelektualny wzrasta. Świetnie się trzymają, jeżdżą na rowerach, odpowiednio się odżywiają i mają świadomość, jak należy funkcjonować, żeby to życie było wygodne. Kiedyś tego nie było. Przyszłość to jest paradoksalnie wiek starszy. Pojawia się teraz coś takiego, jak moda na wiek. Ale na starszych, nie na młodszych. We Francji w dobrym tonie jest chwalenie się starszymi znajomymi.

Niedobra wróżba dla dwudziestolatków.

Niedobra; kiedy na nich patrzę, to im nie zazdroszczę. Możliwości rosną, a dwudziestolatkowie nie mają jak swoich możliwości rozwijać. Może to oni dokonają rewolucji, powiedzą, że mają tego dość.

Mają za to energię, ciało, zdrowie. Coś, co jest przedmiotem pożądania starych.

Ale w twórczości to nie odgrywa żadnej roli. Możesz to opisywać, nie musisz tego mieć.

Kultura żywi się młodością, mam jednak wrażenie, że chętniej dzisiaj oglądam filmy o postaciach złamanych, zepsutych, chorych.

Ja też, mnie nie interesują ładni ludzie. Również jako reżysera. To, że ktoś jest ładnym aktorem czy ładną aktorką, nic nie znaczy. Chyba że jestem w stanie znaleźć jakieś pęknięcie w tym wyglądzie. Takie gładkie osoby niestety są przyjmowane do szkół teatralnych. A potem te ładne dziewczyny lądują w kiepskich serialach i tak się kończy ich kariera. Teraz są czasy ludzi o oryginalnym, pękniętym wyglądzie.

Z drugiej strony jesteśmy otoczeni wizerunkami komercyjnego piękna. Młode, ładne ciała sprzedają nam na reklamach towary.

Te wizerunki z reklam są tak podobne do siebie. Widzimy to na billboardach TVN-u czy Polsatu – w Polsce ciągle pokutuje retuszowany kanon piękna, który sprawia, że nie jesteś w stanie odróżnić jednej osoby od drugiej, te twarze są identyczne. Nie wiesz też, w jakim są wieku. Polacy wciąż to kupują, ale myślę, że bardzo szybko przestaną.

Pojawiają się reklamy z naturalnymi, nieretuszowanymi modelami i modelkami. Zamiast anorektyczek bieliznę reklamują normalne kobiety.

Świat zaczyna odrzucać unifikację, którą nazywa się pięknem. Zaczyna się szukać rysów indywidualnych, zaczynają być w cenie kobiety starsze. To wszystko gra na naszą korzyść. Powiem subiektywnie i indywidualnie.

A czy istnieją tematy, których dzisiaj nie można zrealizować w kinie? Filmy, które będą możliwie do nakręcenia dopiero w przyszłości?

Jest jeden temat, który bardzo chciałam zrobić, ale wybito mi go z głowy. Chciałam zrobić film o matkach. Przypatrywanie się stosunkowi do dziecka i na to nałożona ta cała psychodelia; jak trzeba traktować dzieci, co wolno, a czego nie wolno. Współczesny chów dzieci, który jest dla mnie obsesyjny, bo dziecko ma być cały czas zadowolone i trzeba mu oszczędzać widoku i wiedzy o brutalnej stronie życia. Koleżanki, z którymi współpracuję we Francji, powiedziały, że nikt tego nie będzie chciał oglądać. Że relacja z dzieckiem to jest totalne tabu. Dzieci są pod kloszem, to przyszło do nas z Zachodu. Ludzie z klasy średniej uważają, że idealnie wychowują swoje dzieci, a gdyby się temu przyjrzeć z bliska, to pewnie wyjdzie jakieś współczesne szaleństwo.

Dzieci stały się symbolem naszych lęków, o czym świadczy nieproporcjonalny wobec realnego zagrożenia strach współczesnych społeczeństw przed pedofilią. Oraz piętnowanie wyrodnych matek, które nie dbają o dzieci.

Tak, dlatego wydaje mi się, że prawdziwy film o dzieciach by nie przeszedł. Teraz jest prymat wiecznej szczęśliwości; w „New York Timesie” czytałam artykuł, że ludzie dwudziestojednoletni chodzą do terapeutów, bo czują się nieszczęśliwi. I kiedy pada pytanie o dzieciństwo, okazuje się, że było idealne. To jest depresja wynikająca nie wiem z czego, kolejna tajemnica do rozwikłania.

Może to skutek wygórowanych oczekiwań, których dzieci nie są w stanie spełnić?

Może. Z drugiej strony w dzisiejszym świecie nie ma miejsca na traumę; jest dyktatura braku traumy. Wszystko jest złagodzone. Dzieci mają być zawsze wesołe, nie mogą być smutne.

Ale trauma nie znika.

Właśnie o tym mówię, że można by zrobić film o takich traumach współczesności, bardzo dziwnych.

Chcę jeszcze zapytać o kobiecą perspektywę w kinie. Dzisiaj działa cała grupa reżyserek, które robią świetne filmy i zdobywają nagrody: Kathryn Bigelow, Sofia Coppola, Jane Campion, Dorota Kędzierzawska. Czy zawód reżysera przestaje być domeną mężczyzn?

To się zmienia pozornie. Dużo się temu poświęca uwagi, ale dane mówią kompletnie co innego. Jedna kobieta dostała Oscara, jedna Złotą Palmę w Cannes, parę kobiet Złotego Niedźwiedzia. Tyle. Niby nikt nie patrzy, że to jest film kobiety, ale ocenia się go inaczej niż film mężczyzny. Zawsze miałam wrażenie, że gdybym była mężczyzną z takimi sukcesami, jakie mam, to stosunek do mnie byłby zupełnie inny, poważniejszy. Bycie kobietą odbiera mi pewien rodzaj powagi, jestem traktowana z przymrużeniem oka.

Może to się zmieni, skoro kino ma się kameralizować, ma być bliższe życiu, emocjom, bliższe prawdzie indywidualnej. Może to stereotyp, ale wydaje mi się, że kobiety reżyserki lepiej rozumieją mechanizmy psychologiczne.

Kobiety ze swoją emocjonalnością będą miały na pewno większe pole do popisu. Na ten moment sytuacja nie jest taka różowa, ale wydaje mi się, że przyszłość należy do kobiet reżyserek. Również dlatego, że społeczeństwo jest bardziej uwrażliwione na kwestie równouprawnienia. W gremium jurorskim na festiwalu filmowym muszą być co najmniej trzy kobiety, to samo dzieje się w instytucjach. Coraz więcej kobiet będzie wchodziło do kina i wszystko może się odwrócić na moją korzyść. To, że jestem kobietą i zrobiłam bardzo dobry film, nagle stanie się moim atutem, a nie minusem.

Łatwo nie będzie – kino jest dzisiaj domeną mężczyzn macho, co widać choćby po paramilitarnych ubiorach ekip filmowych.

To się akurat długo nie zmieni, bo ekipy techniczne filmów są męskie, przecież kobieta nie będzie pchała wózka, bo warunki fizyczne jej na to nie pozwolą. Kobiety w kinie pracują głównie w dwóch rolach: zajmują się

kostiumami i make-upem. Rzadko widzimy je w innych rolach i to się szybko nie zmieni.

Ale pani jakoś udaje się kręcić filmy?

Myślę, że paradoksalnie te wielkie chłopy w militarnych strojach bardzo lubią kobiety. Może jest w tym coś seksistowskiego, ale oni lubią mnie, bo jestem kobietą, mamą, mam dwójkę dzieci, gadam z nimi po ludzku. I starają się mnie chronić. To seksistowskie, a zarazem znamy się wiele lat i ten układ ma pewne zalety.

A co kobiety w sensie merytorycznym mogą wnieść do opanowanego przez mężczyzn kina?

Spontaniczność. Kobiety nie kalkulują tak jak mężczyźni. Są bardziej dynamiczne i przez to filmy mogą być bardziej autentyczne. Kobiety mają większy luz i to może im wyjść na plus artystycznie, nie są tak chorobliwie ambitne, potrafią dać na luz i więcej ogarniają.

Jaki film nakręci pani za trzydzieści lat?

Nie wiem. Wiem za to, jakie bym chciała nakręcić trzy następne. Biorąc pod uwagę, że film robi się około trzech lat, śmieję się, że mam dziesięć lat z życia wyjętych. Ale to się wszystko jeszcze może sto razy zmienić po drodze i to też jest cudowne w kinie, trudno coś zaplanować, wszystko jest dynamiczne.

Nie boi się pani przyszłości?

Nie, w ogóle nie. Ja jestem łapczywa na przyszłość. Kiedy kończę film, to najchętniej w ogóle bym o nim nie rozmawiała, nie spotykała się z widzami, tylko robiła już następny. To dla mnie okres zamknięty. Oczywiście czasem się boję, ale raczej tego, że coś mi uniemożliwi działanie. Ale każdy człowiek boi się takich rzeczy, jak choroba, utrata bliskich osób. To są takie lęki podstawowe, a z innymi mierzę się w swoich filmach mniej lub bardziej świadomie.

14

PRZYSZŁOŚĆ ARCHITEKTURY TO HYBRYDY

ALEKSANDRA WASILKOWSKA

Mamy teraz w Polsce zryw, ale pytanie, w jaki sposób będziemy go podtrzymywać, co będzie tym motorem w przyszłości. Węgiel? Przemysł? Energia społeczna? Ciekawa jestem, na czym Warszawa zbuduje swój przyszły kapitał, gdzie będzie ten motor stolicy za dziesięć lat. Ostrzeżeniem powinno być dla nas to, co się dzieje w Berlinie. Całe Niemcy pracują na to, żeby Berlin mógł przyjemnie żyć. Rezultat jest taki, że Berlin gospodarczo się zapada.

ROMAN PAWŁOWSKI**: Literatura science fiction z lat 60. jest pełna wizji miast przyszłości, latających, pływających, budowanych pod ziemią albo na orbitach okołoziemskich. Na razie nic takiego nie powstało, główną przeszkodą jest ekonomia: chyba tylko naftowi szejkowie mogą sobie pozwolić na budowę takich struktur. Jaka jest twoja wizja przyszłościowego miasta? Jak wyglądałaby jego architektura?**

ALEKSANDRA WASILKOWSKA: Dziś przyszłość interesuje mnie trochę inaczej niż dziesięć lat temu, ona przecież już tu jest, tylko inaczej redystrybuowana. Teraz interesują mnie nisze i to, co wymyka się z głównego nurtu architektury. Za czasów studenckich lubiłam efektowne tezy i teorię. Gdy pracowałam w Paryżu z François Roche, pokazywaliśmy w Musée d'Art Moderne projekt budowanego przez roboty dystopijnego miasta, którego kształt brał się z kolektywnej inteligencji, zmiennych nastrojów i plotek mieszkańców. Przypominało kopce termitów, których forma była ostatecznie nieprzewidywalna, było uzależnione od humoru mieszkańców. W tym projekcie nieważna była jednak forma, ale próba wyobrażenia sobie scenariusza, według którego mogłoby działać miasto bez odgórnej kontroli architekta i centralnego planowania. Interesował mnie potencjał samoorganizacji i kolektywnej inteligencji oraz tego, jak architekt może zaprojektować taki otwarty proces wzrostu. To były moje młodzieńcze fascynacje, bo wyrosłam na książkach Stanisława Lema i Orsona Scotta Carda. Fantazjowałam na temat architektury bez architekta

i miasta bez odgórnej kontroli, która wtedy kojarzyła mi się z przemocą. Dziś na rolę architekta patrzę trochę inaczej.

Z prof. Andrzejem Nowakiem wydaliście w 2009 roku książkę Warszawa jako struktura emergentna, w której przedstawiliście nową koncepcję oddolnego rozwoju miasta. Zamiast planowania urbanistycznego proponowaliście wirtualną platformę komunikacyjną, w ramach której architekci wspólnie z mieszkańcami i inwestorami mieli negocjować kształt miasta. Szukaliście algorytmu pozwalającego symulować komputerowo zbiorowe zachowania, na przykład ruch pieszych. To był czas, kiedy idee partycypacji i samoorganizacji wchodziły dopiero do Polski, wasza książka je wyprzedzała.

Tak, wtedy widziałam, ile sporów jest wokół zagospodarowania placu wokół Pałacu Kultury, ile jest pomysłów, czasami sprzecznych, i myślałam o wirtualnej platformie, która automatycznie na bazie programowania i algorytmów tworzyłaby w czasie rzeczywistym Miejscowy Plan Zagospodarowania Przestrzennego jako sumę wszystkich pomysłów, zarówno tych oddolnych, jak i odgórnych. Myślałam o tym, jak zastąpić sztywny plan, który później trudno zaktualizować, czy też dostosować do uwag mieszkańców, aktualizującym się codziennie hiperplanem, działającym jak Wikipedia, z otwartym skryptem i możliwością korekty. Pewnego rodzaju utopia łącząca różne interesy i siły. Dziś jednak dużo bardziej interesują mnie momenty wyjścia poza algorytm i wirtualność, momenty bardziej cielesne i subiektywne. Komputer, Internet i drukarka 3D weszły już do głównego nurtu, są fajną protezą i dużo jeszcze można z tym narzędziem zrobić, ale mnie interesują nowe rzeczy, których algorytm już sam nie rozwiąże.

Nie wierzysz już w algorytm?

Technologia wciąż bardzo mnie interesuje, lubię używać robotów i dronów w sztuce czy w spektaklu, ale w realnym mieście i architekturze interesują mnie te kwestie, które jeszcze, mam wrażenie, trzeba przepracować. Tak jak handel uliczny, targowiska, szalety, mieszkania socjalne, przestrzeń publiczna. To są problemy, które po transformacji ustrojowej wydają mi się najważniejsze do przepracowania. Ale poszukiwanie formy w oparciu o technologię wciąż bardzo mnie interesuje. Na przykład bazar z lotu ptaka wygląda jak gra *Minecraft* albo symulacja komputerowa. Bazar jest piękny, jest rzeźbą społeczną i jednocześnie idealnym przykładem emergencji, polem dla badacza, bo działa jak fraktal

czy śluzowiec, na zasadzie zbiorowej inteligencji drobnych kupców. Bazary można badać jak złożoną strukturę, która ma swoją wewnętrzną logikę i potrafi się samoorganizować, choć pozornie wygląda chaotycznie.

Tak jak osiedla biedy.

Jak fawele, które powstają bez architekta, na zasadzie czystej samoorganizacji. Doskonale o złożoności problemów slumsów pisze Justin McGuirk w *Radykalnych miastach*. W Południowej Ameryce co trzeci mieszkaniec żyje w fawelach. Osiemdziesiąt pięć procent budynków mieszkalnych na świecie powstaje bez udziału architekta. W tej perspektywie fawele nie są wypaczeniem, ale obrazem rzeczywistej kondycji miast. Tak jak szara strefa produkuje rocznie PKB równe temu w Stanach Zjednoczonych i dopiero od niedawna jest włączana do oficjalnych statystyk. Najpierw należy więc uznać rzeczywistość, nawet tę nielegalną, żeby później lepiej sobie z nią radzić. A nie, jak moderniści, na siłę czyścić w imię wyimaginowanego ideału.

Jak twoim zdaniem będzie powstawać architektura przyszłości? Czy będzie domeną prywatnego kapitału i rynku, czy też będzie powstawać oddolnie, w sposób partycypacyjny? Do kogo należy przyszłość – do samozwańczych projektantów, o których pisze McGuirk, czy do inwestorów i „starchitektów”?

Uważam, że najlepsze projekty powstają w formule kolektywnego autorstwa i zaufania, gdy swoją wiedzę łączą zarówno architekci, jak i mieszkańcy czy decydenci. To się rzadko udaje, bo jest to dużo dłuższy i trudniejszy proces, potrzebne jest zaufanie i wiara w to, że obie strony chcą dobrze. Dzisiaj bardzo ciekawie dzieje się w takich miastach jak Bogota, Lima czy Medellín. Powstają tam genialne projekty, próbujące rozwiązać problemy przemocy, biedy i braku mieszkań. Estetycznie nie są powalające, nie pojawiają się więc w mainstreamowej prasie architektonicznej, w której liczy się efekt szałowego obrazka. Na przykład Alejandro Aravena zrobił serię superciekawych projektów mieszkań socjalnych nazwanych *Elements*. Wiedział, że miasto dysponuje niemiłosiernie małym budżetem, więc postanowił połączyć ten fakt z czymś, co jest cechą faweli – dobudówkami. Wiadomo, że fawele rozbudowują sami mieszkańcy. Brakuje tam toalet, prądu i solidnych dachów. Ale zasada nieustannego wzrostu jest częścią kultury DIY, tak ważnej dla podmiotowości mieszkańców. Aravena postanowił więc

budować tylko połowę domu – to, co trudno zbudować na dziko, a resztę pozostawiać mieszkańcom. Wydaje mi się, że to właśnie będzie przyszłość architektury. W takim przypadku architekt musi być przede wszystkim sprytny i rozumieć ludzką naturę, zamiast chcieć ją na siłę zmieniać.

Jeszcze nie do końca wiem, jak sobie poradzić z brakiem określonej formy w projektach powstających na takiej zasadzie. Lubię ładne formy i uważam, że tej kategorii estetyki mocno brakuje w zaangażowanej architekturze. Przecież po latach doceniamy piramidy i pałace, chociaż ta estetyka wiąże się zawsze z jakąś przemocą fizyczną i symboliczną. Świątynia miała ci pokazać przewagę boga, rzucić na kolana. Myślę o tym, jak na nowo włączyć formę do projektów społecznych. Lubię koncepcję „Wersalu dla ludu", według której bazary, szalety publiczne czy metro są piękne, jak kiedyś piękne były pałace. Chyba sprawiedliwe jest danie społeczeństwu tego, co kiedyś zarezerwowane było tylko dla władzy…

Takim budynkiem otwartym dla różnych grup społecznych był Pałac Kultury i Nauki. I mimo zmiany systemu wciąż pełni tę funkcję.

Pałac jest dobrym przykładem. Kiedyś świetnie działał w połączeniu z targowiskiem dookoła. Szkoda, że bazar zniknął z tego miejsca, bo dopełniał funkcję pałacu. Można to było porównać do relacji zamek i podgrodzie. To była idealna miejska hybryda, jakiej nie było nigdzie w Europie, coś niepowtarzalnego. Miejsce spotkania władzy i ludu, bo przecież w pałacu swoją siedzibę ma Urząd Miasta, a na targowisku zakupy robiła ponad połowa mieszkańców Warszawy. To właśnie na takich stykach powstają najciekawsze zjawiska. Tam, gdzie muzeum łączy się z targowiskiem, żłobek z domem starców albo szalet z kwiaciarnią. Tak chyba widziałabym przyszłość architektury: hybrydy, konie trojańskie, styki, połączenie odgórnego z oddolnym, dużego kapitału z ekonomią społeczną, DIY z high tech.

Świetnym przykładem takiego połączenia prywatnego z publicznym był Julian Różycki, który mógłby być wzorem dla prywatnych inwestorów. Różycki, słynny praski filantrop, ufundował liceum, sierociniec i bazar w sercu starej Pragi, co nie przeszkodziło mu w robieniu wielkich interesów. Albo inny przykład – wykorzystanie ciepłego powietrza z tunelu metra do produkcji prądu i oświetlenia placu, czy też ciepła z krematorium do ogrzania mieszkań. Przykłady można by mnożyć, ale chodzi przede

wszystkim o sprytne myślenie. Dlatego lubię analizować architekturę nieformalną, te wszystkie dobudówki i na wpół legalne twory, bo tam jest bardzo dużo wynalazków i z nich można się całkiem sporo nauczyć.

Nie tęsknisz za utopijnymi projektami z okresu modernizmu, jak te wielkie osiedla Oskara Hansena, które miały przecinać całą Polskę…

Na szczęście nikt tego nie zbudował!

I już nie zbuduje – tego rodzaju projektów nie da się zrealizować bez wsparcia politycznego i finansowego państwa.

Gdyby Hansen zbudował swój Linearny System Ciągły, to dzisiaj pisano by książki nie o jego formie otwartej, tylko na przykład *Oskar Hansen i Albert Speer*. Wciąż nie wiem, czy Hansen naprawdę wierzył, że można budować osiedla przecinające całą Polskę, czy to były tylko takie intelektualne zabawy, dość przerażające, muszę przyznać. U Hansena był jednak wielki rozdźwięk pomiędzy teorią i praktyką, mam wrażenie, że z ideą formy otwartej w praktyce dużo lepiej radziła sobie jego żona Zofia. Szkoda, że Hansen nie mógł wyżyć swojej wyobraźni w teatrze, gdzie wszystko wolno. Myślę, że spektakle i oklaski dobrze by go przewietrzyły.

Czyli lepiej, jeśli niektóre utopijne projekty zostają na papierze?

Czasami tak. Najsłynniejszy projekt Corbusiera – Ville Radieuse w Paryżu – na szczęście nie powstał. To miała być siatka wielkich bloków-krzyży w centrum Paryża, Corbusier chciał wyburzyć całe miasto, żeby dotlenić mieszkańców, bo uważał, że Paryż jest ciemny i brudny. On był świetnym architektem, ale fatalnym urbanistą, a ambicje miał zdecydowanie urbanistyczne. Oby rozproszona kontrola społeczna nie pozwoliła na takie master plany i inżynierię społeczną w takiej skali.

Są utopie możliwe do zrealizowania i są dystopie, interesujące tylko w sztuce, która nie musi być etyczna ani mieć wpływu na rzeczywistość. Utopia mimo wszystko jest potrzebna jako horyzont myślenia, ćwiczenie na zasadzie, co by było, gdyby. W wielu kulturach funkcjonuje figura, którą lubię: jeźdźca, który galopuje na koniu, ale siedzi zwrócony ku tyłowi, czyli pędzi w przyszłość zwrócony ku przeszłości. Tak też lubię myśleć o sensownych utopiach.

Brak miejsca na wielkie projekty socjo-urbanistyczne nie wyklucza społecznej funkcji architektury. Opowiedziałaś o partycypacyjnym kierunku w architekturze, który

zakłada, że nowe przestrzenie będą bardziej demokratyczne, miasto otworzy się na różne kategorie mieszkańców, a nowa architektura nie będzie zarezerwowana tylko dla bogatych. To jest nietypowe podejście, bo dzisiaj wszystkie budynki, które tak podziwiamy, to albo bardzo drogie apartamentowce, albo korporacyjne biurowce, albo centra handlowe. Brakuje dobrej jakości demokratycznej architektury publicznej, otwartej dla wszystkich. Czy to może się w przyszłości zmienić?

Myślę, że dobrym przykładem może być dla nas Ameryka Południowa. Poza projektami Araveny i jego mieszkań komunalnych ciekawe są też projekty biura U-TT – Urban Think Tank w Caracas, które też bada fawele. Powstają one zazwyczaj na peryferyjnych terenach i najmniej wartościowych wzgórzach, bez dróg i komunikacji publicznej. Ich rozlanie się z dala od centrum miasta i konieczność wspinania się przez kilka godzin dziennie w drodze z pracy do domu powoduje marginalizację ich mieszkańców, utrudniony dostęp do pracy, kultury i edukacji. Jednocześnie trudno bez masowych wysiedleń doprowadzić tam tradycyjne drogi. U-TT i jego założyciel, Alfredo Brillembourg, przekonali więc miasto do zbudowania kolejki linowej. Okazało się to wielkim sukcesem, dotychczasowa godzinna piesza wędrówka zmieniła się w kilkuminutową podróż. To jest doskonały przykład projektu architektów, który rozwiązuje konkretny problem.

W ostatnich latach budzi się aktywność mieszkańców miast, którym zaczyna zależeć na przestrzeni publicznej. Z biernych konsumentów zmieniają się we wspólnotę, która dyskutuje o swoich potrzebach i domaga się zmian, i to nie tylko w obrębie swojego prywatnego warownego zamku, czyli grodzonego osiedla, ale właśnie w przestrzeniach wspólnych. Powstają nowe kanały komunikacji, ludzie skrzykują się w Internecie i debatują nad kształtem swojej przestrzeni. Jak się to przełoży na realne zmiany w miastach?

Z jednej strony rzeczywiście poprawia się przepływ informacji, do planów miejscowych zgłaszanych jest coraz więcej uwag. Kiedyś na czternastym piętrze Pałacu Kultury, gdzie wykładane były plany, nie zjawiał się nikt poza deweloperami i najbardziej zainteresowanymi mieszkańcami. Teraz plany są dostępne w Internecie i możesz mailowo zgłaszać do nich uwagi, więc udział jest naturalnie dużo łatwiejszy. Dzięki tej rozproszonej kontroli dużo łatwiej zbierać informacje, ma to na pewno wpływ na lepszą diagnozę potrzeb mieszkańców.

Z drugiej strony rozwój komunikacji internetowej ma też zły wpływ na architekturę. Rozmawialiśmy o tym w ramach dyskusji o globalności

w architekturze. W jednym roku masz na przykład pięć projektów, które wygrywają w Dubaju, Warszawie, Paryżu, Nowym Jorku i w Tbilisi – i wyglądają identycznie. W ten sposób zanika lokalne rzemiosło, a wygrywają detale korporacyjne. Kolejka z faweli w Caracas też została zaimportowana do kilku innych miejsc, gdzie niekoniecznie ma sens. Glokalność czasami może być bardzo ciekawa i nie jest zjawiskiem nowym. Dobrym przykładem sprzed Internetu jest tatarski meczet w Kruszynianach, który wygląda jak cerkiew. Tatarzy, którzy osiedlili się na Podlasiu, zatrudnili lokalnych rzemieślników, którzy do tej pory budowali tylko cerkwie, więc nie wiedzieli, jak wygląda tradycyjny meczet. Powstała więc hybryda łącząca różne porządki. To w sumie jest bardzo ciekawy proces. Jestem generalnie przeciwna samokolonizowaniu się Zachodem, sami powinniśmy wypracowywać sensowne formuły, które sprawdzą się tylko w tym konkretnym przypadku.

Przykładem kopiowania budynku bez odniesienia do kontekstu jest plaga projektów naśladujących Muzeum Guggenheima w Bilbao. Zaprojektowane przez Franka Gehry’ego, wyciągnęło gospodarkę tego miasta z kryzysu. Na całym świecie powstało wiele instytucji, które próbowały powtórzyć tak zwany efekt Bilbao, bez skutku.

Markus Miessen zrobił bardzo ciekawe studium projektów muzeów, które zostały zbudowane po Bilbao, a po krótkim czasie zostały zamknięte, ponieważ większość rocznego budżetu pochłaniało ogrzanie i utrzymanie budowli, i nie starczało pieniędzy na samą kulturę. W Polsce mamy to już chyba za sobą, następuje sublimacja gustów. Teraz samokolonizujemy się najchętniej minimalistyczną architekturą szwajcarską albo japońską. Zahę Hadid i Gehry’ego mamy już chyba za sobą.

Nie tylko muzea stoją puste. Pęknięcie bańki inwestycyjnej i spowolnienie gospodarcze spowodowały, że wiele inwestycji przerwano, w Hiszpanii stoją całe osiedla niezamieszkanych domów z okresu boomu budowlanego. Kobas Laksa z Nicholasem Grospierre’em i kuratorami Jarosławem Trybusiem i Grzegorzem Piątkiem stworzyli cały projekt o drugim życiu budynków, który dostał Złotego Lwa na Biennale Architektury w Wenecji. Za pomocą fotomontaży Laksa nadał nowe, przyszłe funkcje sztandarowym budowlom ostatnich lat: biurowiec Rondo 1 zmienił w kolumbarium, bazylikę w Licheniu w aquapark, w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego umieścił centrum handlowe, a w budynku Metropolitan Normana Fostera – więzienie. To fantazja, ale oparta na realnych przesłankach – digitalizacja książek, zmiana modelu pracy biurowej czy malejąca liczba wiernych mogą rzeczywiście doprowadzić do zmiany funkcji wielu obiektów. To się już zresztą dzieje

z przestrzeniami przemysłowymi, w których urządzane są galerie handlowe i centra artystyczne. Co sądzisz o takim recyclingu architektury? Czy ten proces będzie dalej postępował?

To bardzo ciekawy proces. Właśnie wróciłam z Grecji – w centrum Aten, przy samym parlamencie, widziałam opuszczony budynek banku, na którego tarasach i balkonach wyrosły gigantyczne chwasty. Wygląda przepięknie, z jednej strony jak pomnik kryzysu, a z drugiej jak piękna ruina porastająca zielenią, kwintesencja romantycznych ogrodów popularnych w XVIII wieku. W Caracas opustoszały wieżowiec został zamieszkany przez bezdomnych. Wyobraź sobie wieżowiec bez szklanej elewacji, bez wind, zabudowany tymczasowymi ściankami. Piękna idea recyclingu w formie wertykalnej faweli.

W Nowym Jorku widziałem salę teatralną urządzoną w dawnym banku.

No tak, to jest naturalny metabolizm, w miastach to dzieje się od zawsze. Wyobrażam sobie, jak Pałac Kultury staje się mieszkaniówką. W powieści *science fiction* Rafała Nowakowskiego *Rdza* „Pekin” jest zamieniony w bezcłową strefę chińską, w której odbywa się gigantyczny handel. Akcja rozgrywa się w roku 2056, po wielkiej wojnie, Polska jest prowincją Chin, a Pałac Kultury to chiński przyczółek. Być może to wcale nie jest nieprawdopodobne.

Podobnie funkcje zmieniał Stadion X-lecia: najpierw był obiektem sportowym, potem bazarem, dzisiaj stoi tam Stadion Narodowy, ale nie wiemy, jak długo będzie pełnił rolę obiektu sportowego. W wielu miastach na świecie nowe stadiony świecą pustkami, w Hiszpanii niektóre z nich rozebrano. Czy myślisz, że podobnie jak produkty AGD budynki będą miały określony czas użytkowania, po którym będą rozbierane albo recyclingowane? Czy też, jak w Indiach, będziemy pozwalać, żeby same się zapadły.

Ostatnio siedziałam z przyjaciółmi na placu Zbawiciela i myśleliśmy o tym, że zaraz skończy się lato, że plac zimą nie będzie już tak przyjemny. Wtedy pomyślałam o tym, że można by zamontować nad nim okrągły otwierany dach ze Stadionu Narodowego. Ale najbardziej na moją wyobraźnię działa radykalny metabolizm, gdzie wszystko zostaje dosłownie strawione. Książka *Świat bez nas* Alana Weismana pokazuje, jak by wyglądała Ziemia, gdyby ludzkość nagle zniknęła. Jest tam na przykład zwizualizowana Warszawa, w której zaprzestano dbać o tkankę miejską, i miasto zarasta puszcza. Zieleń bierze w posiadanie całe miasta. W Nowym

Jorku ulicami płyną potoki, na gruzach wieżowców żyją kojoty, wszystko jest porośnięte krzaczorami. Prawdziwa miejska dżungla.

Czeka nas cywilizacyjna katastrofa?

Że ruina? No nie wiem, skoro całe życie przenosi się do Internetu, to dlaczego nie mielibyśmy mieć ogrodów i dżungli zamiast ulic?

Podobny świat pokazuje w swoim filmie Walser Zbigniew Libera – cywilizacja cofa się do poziomu wspólnoty plemiennej, ludzie żyją w symbiozie z naturą, poza cywilizacją. Może ta zmiana nie będzie miała negatywnego charakteru, może to zmiana na lepsze?

Wiesz, być może Wisła wyleje i Warszawa zamieni się w Zegrze Bis na przykład.

Czy architekci przygotowują się na takie scenariusze? Wymyślają na przykład nowe miasta w kontekście zmian klimatu i podniesienia poziomu mórz? Wyobraźmy sobie, że Bałtyk zalewa wybrzeża, część naszych nadmorskich letnisk zmienia się w wyspy, ludzie przenoszą się na pływające miasta-pomosty. Ktoś już je projektuje?

Takimi fikcjami można zajmować się w sztuce albo w filmie, w realu są chyba pilniejsze kwestie do rozwiązania. W Grecji zobaczyłam przyszłość Europy, ale porównując ją na przykład do Korei, muszę powiedzieć, że to bardzo przyjemny skansen. Myślę, że będzie nam trudno taki poziom życia i przyjemności zachować na długo. Mamy teraz w Polsce zryw, ale pytanie, w jaki sposób będziemy go podtrzymywać, co będzie tym motorem w przyszłości. Węgiel? Przemysł? Energia społeczna? Energia społeczna wystarcza na dziesięć lat. Znasz pewnie historię Porto Alegre. To było pierwsze miasto w Ameryce Południowej ze stuprocentowym budżetem partycypacyjnym – niestety, entuzjazmu starczyło tylko na parę lat, później coraz mniej osób było zainteresowanych udziałem w dzieleniu budżetu. Bo umówmy się, znasz tych wszystkich aktywistów – oni nie są za swoją pracę opłacani, w którymś momencie będą chcieli założyć rodziny, mieć dzieci i część tego charytatywnego zaangażowania społecznego będą musieli zredukować.

Ciekawa jestem, na czym Warszawa zbuduje swój przyszły kapitał, gdzie będzie ten motor stolicy za dziesięć lat. Gdzie my sobie to wypracujemy. Ostrzeżeniem powinno być dla nas to, co się dzieje w Berlinie. Całe Niemcy pracują na to, żeby Berlin mógł przyjemnie żyć. Rezultat jest taki, że Berlin gospodarczo się zapada.

To kto uratuje miasta? Ruchy miejskie?

Ruchy partycypacyjne mają, owszem, wpływ na pewne decyzje, ale chyba dotyczące bardziej komfortu życia niż budowania budżetu. To średnia klasa i przedsiębiorcy płacą podatki, z których można sfinansować ścieżki rowerowe.

Tylko że mieszczaństwo nie lubi zmian, dąży raczej do zachowywania status quo. Jak na razie przyczynia się w Polsce głównie do dezurbanizacji, czyli rozlewania się miasta na suburbia, co tworzy niepotrzebne bariery i podraża koszty utrzymania infrastruktury miejskiej. Czy nie obawiasz się, że oddanie klasie średniej inicjatywy w kwestii rozwoju miasta oznaczać będzie kłopoty dla nas wszystkich? Może jednak potrzebna jest aktywna polityka władz publicznych.

Oczywiście, jak najbardziej. To, co powstaje, jest rezultatem negocjacji między wszystkimi zainteresowanymi. Dyskusja o modelach rozwoju miasta jest bardzo ważna. Aktywiści podpowiadają nam, mieszczanom, bardzo dobre rozwiązania. My, architekci, o tym wiemy, ale nie przebilibyśmy się z tym komunikatem do mediów i mieszkańców. Tu jest ogromna rola dla aktywistów. Ale pamiętajmy, że publiczne budynki i publiczna przestrzeń powstają z podatków, których przeciętny aktywista raczej nie płaci dużo.

Może trzeba płacić aktywistom, skoro są tak potrzebni?

Powinni być opłacani, absolutnie, tylko, że wtedy będą musieli szybciej pracować, mniej będą mieli czasu na relacje z ludźmi, przestaną być entuzjastami…

Staną się lobbystami.

Będą mieli umowę o pracę, termin do piątku, więc nie będą mieli czasu, żeby spotkać się z tysiącem osób, i spotkają się na przykład z trzema. I tak wielu z nich przejdzie wcześniej czy później do pierwszego czy drugiego sektora. Średnia wieku aktywistów to jakieś dwadzieścia – trzydzieści pięć lat, potem wielu z nich marzy o tym, żeby zatrudnić się w instytucji.

To chyba dobrze, że przechodzą do administracji, bo tam mają do dyspozycji inne narzędzia, mają wpływ na przepisy, planowanie, realizację projektów.

Tak i to jest najlepsza sytuacja, kiedy urzędnik wychodzi z tego środowiska.

A kiedy w Polsce będzie ładnie?

„Ładnie” to przereklamowane słowo. Nie ma być ładnie.

A jak ma być?

Wygodnie.

Ale wygodnie to też ładnie.

Tak?

Ja na przykład komfort bardzo mocno łączę z estetyką, w ładnych, funkcjonalnych wnętrzach dobrze się czuję.

Ale to jest kwestia bardzo subiektywna. U pani Kazi w jakiejś knajpce przydrożnej kierowca TIR-a będzie się lepiej czuł niż w Delikatesach TR na Marszałkowskiej. Ktoś zwrócił mi na to uwagę, kiedy mówiłam o pięknych bazarach dla Kowalskich w Warszawie – że estetyka też generuje pewnego rodzaju przemoc symboliczną.

Dlaczego od razu przemoc? Może powinniśmy raczej mówić o edukacji? Jeśli ludziom pokaże się coś, co według ekspertów jest funkcjonalne i piękne, może nauczą się wzoru, do którego warto dążyć?

Camp też jest jakąś estetyką. Postmodernizm, który w wielu kręgach teraz święci triumfy, przez większość społeczeństwa jest uważany za obrzydlistwo. Teraz toczy się dyskusja wokół wyburzenia we Wrocławiu domu towarowego Solpol projektu Wojciecha Jarząbka, chyba najbardziej postmodernistycznego polskiego architekta. Ja uwielbiam Solpol, wygląda jak przeskalowana lodziarnia z lat 90. Ale miałabym problem, żeby znaleźć argumenty za tym, że Solpol jest estetyczny. On jest chyba tak brzydki, że aż piękny. Więc w architekturze zmiany zachodzą bardzo szybko. Tuż po transformacji według plebiscytu „Gazety Wyborczej” ulubionym budynkiem warszawiaków był hotel Sobieski. Brat Solpolu. A dwadzieścia lat później ten sam budynek wygrywa plebiscyt, tylko już jako najbardziej znienawidzony budynek stolicy. Ta sinusoida gustów jest chyba dowodem na to, że trzeba się kilka razy zastanowić, zanim się coś wyburzy. Lubię ukutą przez Rema Koolhaasa definicję dziedzictwa, według której obdrapana budka może być tak samo wartościowa jak zabytkowa kamienica, bo na przykład wydarzyły się w niej ważniejsze rzeczy albo jest dla kogoś wciąż ważna. Koolhaas zrobił kiedyś taki projekt ochrony zabytków w Chinach, gdzie ustalił, że ochroną zostanie objęte wszystko, co

wypadnie w polu kwadratu co kilometr. Metodą na chybił trafił mogły być objęte ochroną budynki sprzed stu i sprzed pięciu lat.

A czy dajesz ludziom prawo do malowania fasad na fioletowo, zawieszania reklam, gdzie się da, albo stawiania w miejscach publicznych rzeźb, które sprawiają, że Polska wygląda jak skład tandety? Ważniejsze jest prawo do wolności i ekspresji siebie czy prawo do dobrej przestrzeni wspólnej?

Fiolet i seledyn są OK. Mam problem z zabranianiem, sama bym sobie nie dała takiego prawa. Bo to są takie ambiwalentne kwestie: gust, forma i estetyka… No wiesz, naziści mieli najlepszą architekturę. Wszystkie systemy totalitarne miały najlepszą architekturę. I co z tego? Nie wiem, jak to rozwiązać. Z reklamami jest trochę inaczej: jeśli to jest płachta, która zasłania ludziom okno, albo reklama firmy, której działalność jest nieetyczna, to nie chcę na nią patrzeć. Uważam, że to jest przestrzeń wspólna, więc mam prawo, żeby usunąć takie reklamy z pola widzenia.

Ale z estetyzacją przestrzeni mam bardzo duży problem. Na przykład Tbilisi jest brudnym, chaotycznym miastem, ale ludzie sobie siedzą na balkonach, emeryci rzucają kulkami i wszyscy są zadowoleni. Dyskusja o ładzie przestrzennym powinna dotyczyć raczej kwestii funkcjonalności i regulować, kto i na jakich zasadach współtworzy przestrzeń publiczną. Na przykład uładziliśmy sobie Krakowskie Przedmieście w Warszawie: nie ma drzew, są granity, nie ma reklam, ale czy jest tak super teraz? No nie wiem.

Teraz w architekturze jest totalny drive na postmodernizm, który buntuje się przeciw hegemonii dobrego gustu modernizmu: fiolety, róże, pluralizm formy, kontrastowe zestawienia itd. Dziesięć lat temu to byłoby nie do pomyślenia! Estetyka jest jak moda – nie wiem, czy powinno się ją dekretować, żeby wszystkie budynki wyglądały jak galeria Fundacji Foksal.

To czym powinna się zajmować władza publiczna, skoro estetyki nie da się zadekretować?

Rzeczami, które są obiektywne, np. planowaniem miasta. W Warszawie przez wiele lat, gdy mówiło się o sercu miasta, miało się na myśli tylko plac Defilad. Tymczasem Warszawa powinna być policentryczna, powinno się myśleć o lokalnych tożsamościach, o tym, żeby duże dzielnice, jak Targówek czy Ursynów, nie były sypialniami, ale miały także swoje centra aktywności. Wiadomo, że pani Kazia nie będzie jechać na plac Defilad,

żeby się spotkać z koleżanką, ona chce mieć jakieś miejsce w sąsiedztwie, i tak powinno się myśleć o Warszawie.

To fajnie, że administracja walczy z reklamami, ale w pierwszej kolejności trzeba zadbać o tkankę społeczną, o to, żeby ludzie mogli pracować i spotkać się w swojej dzielnicy. A w Warszawie to codzienna konieczność, że z Piaseczna jedzie się do Łomianek do pracy i stoi się dwie godziny w korkach.

Czy dostrzegasz dzisiaj wśród urbanistów albo samorządowców myślenie o mieście jako całości?

Ostatnio na zamówienie urzędu Warszawy opracowujemy z Oddziałem Warszawskim SARP strategię „Warszawskich Centrów Lokalnych". Rekomendujemy miejsca we wszystkich dzielnicach, które mają szanse stać się lokalnymi centrami. Myślę, że to jest dużo ważniejsze niż estetyzacja przestrzeni. Mamy dużo do odrobienia, trzeba zacząć świadomie strukturyzować miasta. Mała estetyka jest też ważna, ale ja bym ją postawiła w dalszym planie.

Jest jeszcze jeden czynnik wpływający na kształt przestrzeni: społeczeństwa się starzeją, a architektura niekoniecznie jest do tego przystosowana. Buduje się raczej obiekty dla ciał pełnych energii, młodych, sprawnych, natomiast za chwilę ta młodzież będzie mniejszością. To kolejne wyzwanie obok naprawienia przestrzeni publicznej czy urbanistyki. Jak stworzyć przestrzeń dla ludzi 60, 70 albo 80 plus?

A może zamiast budować miasta dla starców, trzeba otworzyć twierdzę Europy i już dziś zacząć projektować dla Afropolaków? Może trzeba myśleć o zupełnie innych narodowościach, które znajdą się w Warszawie i będą chciały się tutaj czuć dobrze?

Migranci będą potrzebowali innych przestrzeni?

Tak, przecież mają inne zwyczaje, inne rytuały. Ciała są te same, ale kultura inna. Dodałbym jeszcze do tej listy zwierzęta. Za chwilę odkryjemy, że pies ma taką samą duszę jak my i dla braci mniejszych też coś trzeba będzie zbudować. Bardzo ciekawa była dla mnie dyskusja na temat wybiegu dla psów na Polu Mokotowskim. Ci sami aktywiści, którzy bronią prawa ludzi do miasta, nagle byli przeciwko temu projektowi. A jednak bardzo dużo ludzi, szczególnie starszych, ma psy i nie ma z nimi gdzie wychodzić. Problem jest oczywiście dużo bardziej złożony, ale myślę, że

wielofunkcyjność architektury, przygotowanie jej dla różnych grup społecznych i wiekowych jest bardzo ważne.

Wydaję teraz książkę o szaletach publicznych. Ich historia odzwierciedla zmiany obyczajowe i polityczne. Na przykład w parlamentach bardzo długo nie było damskich toalet, bo nie było tam w ogóle kobiet. Kiedyś architekci nie uwzględniali różnic w sposobie używania toalety przez mężczyzn i kobiety. Wiadomo, że kobiety sikają trzy minuty, a mężczyźni minutę. Dlatego zawsze w antrakcie w teatrze masz kolejkę do damskich toalet. Jest takie centrum kongresowe w Nowym Jorku, architekt rozwiązał to w ten sposób, że połączył ze sobą toalety za pomocą ruchomej ściany i teraz np. kiedy odbywa się sympozjum geologów, z których dziewięćdziesiąt dziewięć procent to mężczyźni, cała toaleta staje się męska. Kiedy masz proporcje pół na pół, ściana odpowiednio się przesuwa i zwiększa się liczba toalet damskich. To jest właśnie geniusz myślenia wieloscenariuszowego, adaptowalnego. W latach 60. to myślenie było bardzo mocne, zaowocowało utopijnymi projektami kroczących miast, które podążają za nomadami. Grupa architektoniczna Archigram z Londynu proponowała Plug-In City, miasto bez budynków, gdzie mieszkania w formie mobilnych komórek podłączałoby się do infrastruktury, która akurat jest aktywna. Trudno rozmawiać o wizjach przyszłości, bo w latach 60. wymyślono już wszystko.

Żyjemy w przyszłości, którą wymyślili neofuturyści, a ona wcale nie jest taka, jak sobie wyobrażali. Nie żyjemy w mobilnych mieszkaniach, nie latamy samochodami…

Miasta się nie przemieszczają za ludźmi, a budynki nie kroczą. Mimo wszystko aktualne pozostaje myślenie o architekturze, która musi być ubraniem, adaptującym się sprytnie do ciała, czyli do społeczeństwa.

Wielofunkcyjność różnych budynków i miejsc już istnieje, coraz częściej księgarnia jest zarazem kawiarnią, bar jest jednocześnie miejscem do pracy, teatry robią wystawy i projekcje filmowe, na parterach biur działają przychodnie medyczne. Nie wiem, czy nie przyszedł już czas na łączenie żłobków z urzędami…

Ale wiesz, że na przykład we Francji żłobki są łączone z domami starców? To jest świetny przykład. We Francji jest bardzo duża mobilność ludzi, zazwyczaj nie mieszkasz w mieście, w którym się urodziłeś, więc dzieci nie mają dziadków. I tam jest taki system, że dzieci w przedszkolach adoptują sobie dziadka albo babcię na trzy godziny dziennie. Seniorzy są zadowoleni, bo własne dzieci ich nie odwiedzają, mieszkają gdzie indziej.

Dzieci mają dziadków. I to jest super, takie hybrydowe myślenie. Nasza rozmowa może mieć nawet taki tytuł: *Hybrydy jako przyszłość architektury*. Nawet nie chodzi o to, że kościół stanie się centrum handlowym, ale że obie funkcje będą istnieć jednocześnie.

Hybrydy mają uzasadnienie ekonomiczne, bo gdyby na przykład nasze Muzeum Sztuki Nowoczesnej miało na parterze swojego przyszłego budynku na placu Defilad bazar, który przecież działał tam w latach 90., to byłoby genialne. Dzięki temu świątynia sztuki byłaby zakorzeniona w naszej codzienności i czerpała z niej energię.

Hybrydowość wynika chyba nie tylko z potrzeby zaspokajania doraźnych potrzeb czy z przyczyn ekonomicznych, ale wiąże się z ogólnymi tendencjami w kulturze, polegającymi na zacieraniu granic między dyscyplinami i coraz większej otwartości kultury. Z drugiej strony mamy nowe technologie i nowe formy zatrudnienia. Weźmy newsroomy – zmiany w mediach powodują, że wielkie redakcje z boksami i biurkami stają się niepotrzebne, teksty na blogi czy portale można redagować wszędzie, w kawiarni, w parku, w domu. Widać to świetnie w serialu House of Cards. Są tam pokazane dwie redakcje: jedna to tradycyjna, papierowa gazeta w typie „The Washington Post", gdzie dziennikarze pracują w osobnych boksach, w wielkim biurze, a naczelni mają swoje gabinety, panuje hierarchia. Druga przestrzeń to redakcja portalu internetowego, do którego trafia dziennikarka wyrzucona za niesubordynację z tej pierwszej redakcji. Jest to wielka, pusta przestrzeń, zamiast biurek są rozłożone poduchy, ludzie pracują na laptopach i tabletach i to, co napiszą, bezpośrednio trafia do wirtualnego portalu. Relacje między ludźmi są zupełnie inne, to nie przestrzeń ich określa, tylko oni określają przestrzeń.

Była taka instalacja Joanny Rajkowskiej, którą zrobiłyśmy w Londynie podczas wydarzenia BarCamp, w której można było się schować, żeby nie uczestniczyć w całym wydarzeniu. Znamy przecież też „koszmar partycypacji". Rajkowska po *Dotleniaczu* była zmęczona przemocą bycia razem. Myślę, że w tych wszystkich sieciach wspólnotowych relacji potrzebne są kabiny deprywacyjne, w których możesz się kompletnie odciąć i wyczyścić, żeby móc pójść dalej.

Pustelnia jako odpowiedź na przesyt informacji?

Žižek nazywał to interpasywnością. Interpasywność to odwrotność interaktywności. Partycypacja wymiany informacji powoduje, że w pewnym momencie stajesz się pasywny, nie jesteś już w stanie nic wyprodukować. To jest analogiczne do koncepcji akceleracjonizmu, żeby obalić stary system, klikasz cały czas „like", „like", „like", „like", „like"

i wtedy cały system pada. Może to jest ten moment w Warszawie, że przyspieszenie sięgnie zenitu i nagle to wszystko się zawiesi.

Istnieje przekonanie, że w związku z rozwojem wirtualnych kontaktów ludzie żyją w coraz większej izolacji, coraz mniej potrzebują kontaktu z innymi, bo wszystkie ich potrzeby zaspokaja świat Internetu. Mam poczucie, że jest wręcz przeciwnie – przestrzeń wirtualna z jednej strony pomaga w organizowaniu życia i nawiązywaniu kontaktów, a z drugiej wytwarza głęboką potrzebę realności. Im bardziej jestem w wirtualności, tym bardziej chcę być z ludźmi. Potrzebuję w związku z tym przestrzeni, w której takie nieoficjalne, niekomercyjne spotkanie może się odbyć.

Ja to widzę inaczej. Internet jest tylko protezą, przedłużeniem ciebie, masz dłuższą rękę, większe oko, większe ucho, ale to jesteś cały czas ty. Jeśli w naturze jesteś osobą, która lubi ludzi i chce się spotykać, to sieć ci to tylko umożliwi. Natomiast jeśli jesteś autystyczny, Internet pomoże ci jeszcze bardziej zamknąć się w domu i jeszcze bardziej się odciąć. Internet tak naprawdę niewiele zmienia, jest tylko przedłużeniem twojej natury.

Czyli przestrzenie publiczne będą jednak potrzebne w przyszłości. Miasto to nie będzie plaster z komórkami, w których tkwią zamknięci jacyś bladzi ludzie i coś tam wypisują na swoich urządzeniach mobilnych, w ogóle się nie kontaktując ze sobą, a architektura nadal będzie tworzyć miejsca realnych spotkań.

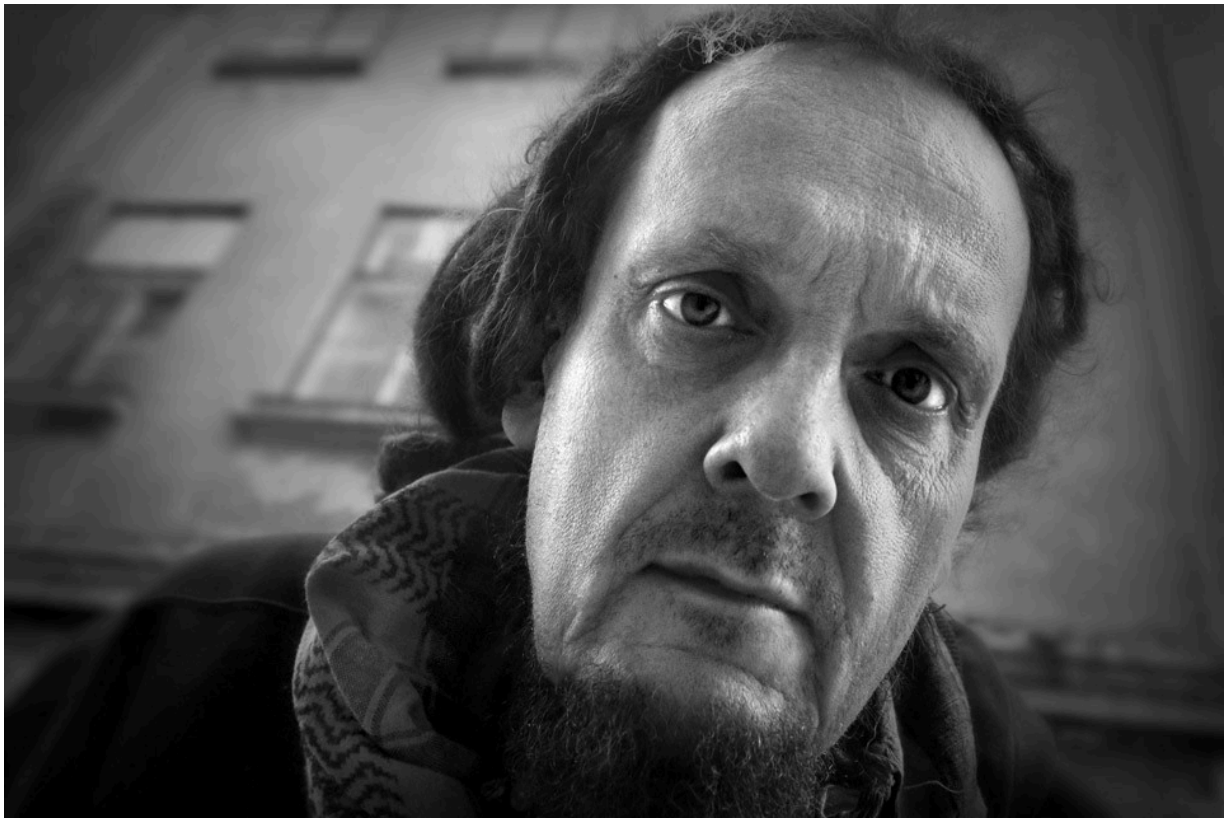
Te dwa światy się wzajemnie nie wykluczają. Są takie słynne dwa zdjęcia placu Świętego Piotra w Rzymie: na jednym, zrobionym dziesięć lat temu, wszyscy się modlą, na drugim wszyscy robią zdjęcia, ale wciąż jest ich tyle samo.

Czy masz projekty marzeń, które dzisiaj są niemożliwe ze względów technologicznych albo finansowych, a które chciałabyś zrealizować w przyszłości?

Wieżowce…

Wieżowce chciałabyś budować? Nie wierzę! Chyba jakieś organiczne, które same rosną…

Płynące wieżowce, po Wiśle do morza.



15

METAFORA WYGRA Z ILUZJĄ

MARIUSZ WILCZYŃSKI

Chciałbym robić filmy bezkompromisowe i tylko dla publiczności, która podziela moje myślenie. Sztukę robi się nie po to, żeby schlebiać czyimś gustom i umilać czyjeś życie, tylko po to, żeby ubogacić odbiorcę. Moją ambicją jest stworzyć coś, czego nikt przede mną nie stworzył. To jest moje marzenie.

ROMAN PAWŁOWSKI**: Animacja to twórczość długodystansowa. Nad filmem Zabij to i wyjedź z tego miasta pracujesz już dziesięć lat. Dłużej budowało się chyba tylko katedry gotyckie. Kiedy premiera?**

MARIUSZ WILCZYŃSKI: W 2017 roku, to będzie film otwarcia albo zamknięcia festiwalu „Nowe Horyzonty" we Wrocławiu. Ale to nie jest tak, że zajmuję się tylko jednym filmem przez cały czas. W tym czasie zrobiłem film *Kizi Mizi*, dwie oprawy TVP Kultura i około czterdziestu performansów.

Jak wygląda praca nad filmem animowanym?

Film powstaje tak, że najpierw jest coś, co chodzi ci po głowie, zapisujesz prostą myśl. Potem trzeba napisać scenariusz. Historia musi być ciekawa, żeby ktoś chciał to obejrzeć. Później robisz scenopis i animatik, czyli symulację animacji. W moim przypadku polega to na tym, że są narysowane wszystkie sceny, nagrane wszystkie głosy i jest symulowany ruch. To nie jest jeszcze płynne, ale widać już całą historię. Swoje filmy zawsze rysowałem sam, jedyną osobą, z którą współpracowałem, był Tomasz Stańko, ale to było na takim etapie, że film był już właściwie narysowany, więc on przychodził z trąbką i dogrywał muzykę.

W filmie Zabij to i wyjedź z tego miasta zacząłeś pracę od końca: od nagrania głosów aktorów.

Rzeczywiście, na świecie robi się tak, że najpierw się pisze scenariusz i dialogi, po czym te dialogi czyta lektor, następnie rysuje się cały film i na

końcu przychodzą aktorzy i nagrywają ścieżkę dźwiękową. A ponieważ ja wszystko robię po swojemu, w moim filmie zrobiłem odwrotnie. Najpierw nagrałem ścieżkę dźwiękową z aktorami, a potem zacząłem rysować postaci i kolejne sceny.

Dlaczego taka kolejność?

Zdałem sobie sprawę, że szczytem arogancji z mojej strony byłoby narysować swoje postaci i zaprosić aktorów, żeby je tylko odegrali. Uznałem, że muszę poniekąd się do nich dopasować. I wtedy właśnie wpadłem na pomysł, którego nikt wcześniej nie zrealizował, czyli najpierw nagrałem ścieżkę dźwiękową z ich głosem, w którym słychać ich doświadczenie, wspaniałe życiorysy. Ten film zaczął być mądrzejszy ode mnie, wyprzedził mnie. Pierwszy raz w życiu miałem coś takiego; robiłem film, do którego muszę dorastać.

Kogo zaprosiłeś do współpracy?

Pierwszą osobą, którą nagrałem, był oczywiście Tadeusz Nalepa, mój przyjaciel, najważniejszy mężczyzna w moim życiu, człowiek, dzięki któremu zostałem artystą. Jestem w tym miejscu, w którym jestem, w dużej mierze dzięki Tadkowi, bo w innym wypadku byłbym pewnie rusycystą, jak miałem to w planach. Drugą osobą była Irena Kwiatkowska. Potrzebowałem postaci starej kobiety, która kojarzy się z pewną legendarną kreskówkową postacią. Moja mama wychowywała mnie samotnie i często puszczała mi bajki czytane przez Kwiatkowską, żebym jej nie przeszkadzał. Irena Kwiatkowska była taką moją babcią, członkiem mojej rodziny. Znalazłem kontakt do niej, była już wtedy w Skolimowie, kupiłem sto róż i z jej menedżerką pojechałem do Skolimowa. To było na tydzień przed jej dziewięćdziesiątymi siódmymi urodzinami. Kiedy ją zobaczyłem, to było coś niebywałego, chciałem ją wyściskać, wziąć na ręce, bo ja ją znałem świetnie, to była moja babcia. Pamiętam, że chyba z lekkim przerażeniem patrzyła na ten mój zachwyt, była już kruchutką kobietą, ale rześką, pamiętam, że zjadła zupę, drugie danie, potem wcięła całą wuzetkę i przyszła nagrywać. Nagrała to przepięknie.

Masz już wszystkie sceny, głos, ruch, co się dzieje dalej?

Do pracy przystępuje zespół moich ludzi; ośmiu animatorów – moich studentów, dyplomantów. Są to świetnie wykształceni młodzi ludzie,

którym przekazałem całą swoją energię i doświadczenie. Oni to teraz będą rysować, w oparciu o moje rysunki będą wprowadzać ruch, kolor, uatrakcyjniać to wszystko wizualnie. Przez dwa lata będziemy animować, a potem przez pół roku będziemy udźwiękawiać film. Polskie kino, zapewne z powodu małych budżetów, kuleje właśnie z powodu niedoceniania warstwy dźwiękowej. Dźwięki bierze się z biblioteki; niektórzy się śmieją, że w warstwie dźwiękowej polskie kino to głównie kroki i brzęczenie muchy. A my chcemy nagrać wszystko od nowa: tramwaje, ptaki, pociągi, bo wbrew pozorom jest to bardzo ważna składowa filmu.

Skończyłeś malarstwo u profesora Stanisława Fijałkowskiego w łódzkiej ASP. Jak to się stało, że zająłeś się animacją?

Trochę przez przypadek. Byłem awangardowym artystą w czasach, kiedy na sztukę offową w ogóle nie było środków. Mieliśmy grupę performerską, nie znaliśmy angielskiego, więc nazwaliśmy ją dosyć pokracznie „Light Open Society". Z naszymi performansami zjeździliśmy pół Europy, wygraliśmy AVE Multimedial Festival w Arnhem, występowaliśmy w Edynburgu na jednym z najważniejszych festiwali w Europie, ale nie mieliśmy z czego żyć. Ktoś zaproponował mi, by zrobić scenografię do programu telewizyjnego „Goniec. Tygodnik kulturalny"; zgodziłem się, bo to był dobry sposób na zarabianie pieniędzy. Spędzałem wiele godzin w studiu podczas nagrań, słuchałam m.in., jak Jacek Kopciński opowiada o nowościach literackich. Z nudów zacząłem rysować ilustracje do książek, o których mówił. Zobaczyła to redaktorka Elżbieta Rottermund i powiedziała, że chce to pokazać w programie. Umówiliśmy się, że do każdej książki będę rysował jeden rysunek. Zacząłem czytać książki i rysować. *Piesek przydrożny* Czesława Miłosza zrobił na mnie takie wrażenie, że wykonałem chyba z sześćdziesiąt rysunków. Kiedy skleiliśmy te rysunki i podłożyliśmy muzykę Tadeusza Nalepy, okazało się, że to żyje. Od tego się wszystko zaczęło, pamiętam to, jak pamięta się pierwszą miłość. Wtedy zrozumiałem, że nie chcę robić niczego innego.

Na czym polega różnica między animacją a malarstwem?

Kiedy byłem malarzem, niekomfortowe było dla mnie to, że wszystkie moje uczucia, emocje, które starałem się pokazać w obrazach, zostawały ze mną. Te najbardziej intymne chwile, kiedy artysta pozbywa się skóry, jest

obnażony, działy się w pracowni. Na wernisażach nie ma sytuacji intymnej. Pamiętam moment, kiedy Jerzy Kapuściński zorganizował mi retrospektywę moich filmów. Wtedy zrozumiałem, że tworzenie ruchomych obrazów i potem wyświetlanie ich w ciemności jest zupełnie innego rodzaju doznaniem, misterium, spektaklem, czymś bardzo intymnym. To tak, jakby ktoś zrobił mi dziurę w głowie, włożył obiektyw i wyświetlił na ekran, co tam widać.

Wybrałeś bardzo żmudną technikę animacji rysunkowej; nie korciło cię nigdy, żeby przyspieszyć ten proces za pomocą technologii cyfrowych? Są przecież programy, które mogą uruchomić obrazek jednym kliknięciem.

Mógłbym odpowiedzieć, że co nagle, to po diable. Oczywiście, czasami czuję, że to trochę za długo trwa. Następny film *Mistrz i Małgorzata* chcę zrobić o wiele szybciej. Ale wydaje mi się, że długotrwały proces powstawania filmu animowanego też ma swoje plusy. Wszystko można naprawdę dogłębnie przemyśleć i to jest wspaniałe. Kiedy zaczynam rysować film i tworzę jakąś postać, to po roku rysowania czuję, że ona zaczyna zmieniać się wraz ze mną. Nasycam ją jakimiś emocjami, myślami, stanem intelektualnym i widzę po sposobie rysowania, po sposobie zachowywania się tej postaci, że dorasta razem ze mną. Zawsze staram się rysować filmy po kolei, scena po scenie; inaczej niż w przypadku filmu fabularnego. To jest przywilej artysty offowego. Gdybym był artystą mainstreamowym, nie mógłbym robić sobie filmu przez tyle lat.

Ale używasz komputerów do animowania?

Tak, ale w taki sposób, żeby tego praktycznie nie było widać. Mam komputery najnowszej generacji i ekipę, która je obsługuje, ale to jest po prostu narzędzie, które skraca proces. Jest taki wybitny rosyjski animator, Jurij Norstein, który robi animację klasyczną na wielu planach, od trzydziestu lat realizuje jeden film: *Płaszcz* według Gogola. W 2004 roku miał gotowe dwadzieścia pięć minut. Dzięki komputerom możemy ten czas skrócić do pięciu lat, efekt będzie podobny. Nie uważam, że wprowadzenie jakiegokolwiek narzędzia zrewolucjonizowało animację tak, jak gitara elektryczna zrewolucjonizowała muzykę popularną. Ponieważ wywodzę się z malarstwa, najbardziej kocham animację tradycyjną. W świecie animacji artystycznej, awangardowej, nadal królują techniki klasyczne. Bardzo

rzadko spotyka się artystów awangardowych działających za pomocą techniki 3D.

Dlaczego?

Być może 3D nie jest do końca rozeznane, a może za mało zwrotne. Jest za bardzo ukierunkowane na budowanie obrazu, który byłby jak najbardziej zbliżony do rzeczywistości. Wydaje mi się, że animacja nie jest stworzona po to, aby naśladować rzeczywistość. W moim głębokim przekonaniu animacja jest po to, aby opowiadać bajki i takie rzeczy, które nie miałyby szans zaistnieć w rzeczywistym świecie, gdzie panuje normalna grawitacja, słońce wschodzi na wschodzie i zachodzi na zachodzie, gdzie noc jest ciemna, a dzień jasny, itd. Animacja jest tą szczególną dziedziną, w której można stworzyć swoją grawitację, swoich bohaterów, odrębną kulturę. Granicą jest tylko wyobraźnia.

Nowe technologie pozwalają tworzyć fikcyjne światy, iluzję rzeczywistości. Nie pociąga cię taka możliwość?

Technologie dają nieograniczone możliwości. Ari Folman, autor filmu *Walc z Baszirem*, nakręcił *Kongres*, inspirowany powieścią Stanisława Lema *Kongres futurologiczny*, w którym użył technik skanowania 3D: aktorzy grają w specjalnych skafandrach z czujnikami, ich ruch przenoszony jest do komputera i na jego podstawie powstaje ruch animowanych postaci w filmie. Ale to często sprowadza się do budowania iluzji czegoś, co w rzeczywistości już istnieje, tylko że taniej to zrobić w komputerze. Mogę zeskanować Romana Pawłowskiego i wstawić do filmu. Korzystali z tego pełnymi garściami Janek Komasa w *Mieście ‘44*, Łukasz Barczyk w *Hiszpance*. Faktycznie, momentami było to zrobione świetnie, ale to jest nurt, który pracuje na kino realistyczne. Mnie interesuje inne kino. W świecie abstrakcyjnym możesz po prostu zrobić jedną kreskę albo podrzeć papier i osiągnąć lepszy efekt. To jest to, czego oczekujemy od malarstwa, oglądasz obrazy Jerzego Nowosielskiego czy Marka Rothki i widzisz w tych pejzażach o wiele więcej niż w realistycznym filmie. Interesuje mnie metafora, wieloznaczność artystyczna, satysfakcja z odczytania formy, znaczeń i symboli zaklętych w znakach graficznych czy malarskich. Do tego nie jest potrzebna technologia.

Tworzenie animacji to rysowanie tysięcy rysunków. Nie nudzi cię powtarzalność tej pracy?

Może faktycznie podczas rysowania Bolka i Lolka można się zanudzić – te postaci były miłe, ale nie miały głębi psychologicznej. Bohaterowie moich filmów to najciekawsi ludzie na świecie. Nasycam ich takimi wartościami i takim intelektem, że mózg mi się nigdy nie wyjałowi.

Animacja łączy różne dyscypliny, ma wiele wspólnego ze sztukami wizualnymi, opiera się na narracji filmowej, ale też korzysta z estetyki komiksu. W którą stronę się rozwinie?

Polska animacja wywodzi się ze sztuk pięknych, na tym polega jej specyfika i siła. Większość znaczących twórców, jak Jan Lenica, Ryszard Czekała, Jerzy Kucia czy Piotrek Dumała, kończyła akademie sztuk pięknych. Animacja to były po prostu ożywione obrazy, na tym to polegało. Ten nurt jak ognia unika ścieżki realizmu, którą podążyła współczesna animacja w kinie. I tak będzie w przyszłości. Ja traktuję film animowany jako dziedzinę, która jest zawieszona między muzyką a poezją. Animacja jest efemerydą, zdjęciem rentgenowskim moich uczuć i myśli. Podobnie jak muzyka i poezja uruchamia wrażliwość i intelekt, wymaga od odbiorcy inwencji.

A co do technologii: kino eksperymentowało z okrągłymi ekranami, stereoskopią, 3D, aby wrócić do płaskiego ekranu. Tak samo jest z muzyką, powstały systemy dźwięku kwadrofonicznego, Dolby Surround, ale dzisiaj słuchamy muzyki głównie w stereo. Więcej człowiek nie potrzebuje. Rozwój domowych technologii wideo nie zabił kina, ludzie chcą chodzić do kin na filmy, podobnie jak melomani chcą słuchać muzyki na żywo w filharmonii. Podobnie będzie z klasyczną animacją.

Joshua Siegel, kurator filmowy w MoMA w Nowym Jorku, powiedział, że nie wie, czy moje filmy zostały narysowane rok temu, czy sto lat temu. Są poza czasem. Tymczasem technologia 3D piekielnie szybko się starzeje. Jeśli obejrzysz *Katedrę* Tomasza Bagińskiego, to zobaczysz, że ten film się strasznie zestarzał od strony technologicznej. Tak samo w muzyce, słuchasz nagrań z lat 70. i słyszysz te okropne moogi. Od razu wiadomo, z jakiego to jest czasu.

Dzisiaj animatorzy pracują na różnych polach sztuki. Tomasz Bagiński przygotował wizualizację video do gry Wiedźmin, Piotr Dumała oprócz filmu animowanego na

podstawie Zbrodni i kary zrobił komiks, animacja wchodzi do filmów fabularnych: w Sali samobójców Jana Komasy jest cały wątek rozgrywający się w świecie wirtualnym, przygotowany przez specjalistów od animacji 3D. Czy interesuje cię wyjście poza tradycyjną animację w stronę innych dziedzin sztuki?

Tak, od pewnego czasu realizuję performanse z orkiestrami symfonicznymi, tworzę na żywo animacje do muzyki klasycznej. W zeszłym roku miałem koncerty z tokijską orkiestrą symfoniczną w salach na pięć tysięcy ludzi. Teraz wyjeżdżam do Genewy, gdzie z tamtejszą orkiestrą mamy cykl koncertów symfonicznych *Karnawał zwierząt* i to też będą sale na dwa – trzy tysiące osób.

Co ci daje ci współpraca z muzykami?

Generalnie praca animatora polega na tym, że siedzi się samemu i rysuje się nawet przez czternaście godzin dziennie. To jest fajne, bo zostaje się ze swoimi myślami i ze swoimi psami, ale jest się samotnym. Natomiast kiedy jedzie się zrobić performans, to wychodzi się z tej samotności. Do życia potrzebny jest ktoś drugi, partner emocjonalny, z którym można powymieniać myśli, emocje. Największy czad to były dla mnie performanse z muzykami improwizującymi, takimi jak Fisz i Wojciech Waglewski, praca z nimi to przyjemność intelektualna. Osobną bajką są performanse z Tomaszem Stańko. Zasada jest taka, że ja jestem liderem i muzycy grają do tego, co narysuję, ale w pewnym momencie muzyk przejmuje inicjatywę i zaczyna iść swoją drogą, i ja idę za nim. To jest niezwykła przygoda; to są te rzadkie chwile współpracy z muzykami, kiedy zapominasz, że masz żyły, że masz krew, po prostu jesteś samym duchem. Podbija cię do góry to, że dookoła są ludzie. Poza tym dzięki performansom docieram do innej publiczności.

Zaskoczyło mnie, że twoich filmów nie ma na YouTubie ani Vimeo. Można je obejrzeć wyłącznie na twojej stronie, ale w wersjach o niskiej rozdzielczości. Chcesz pozostać w niszy?

Umieściłem te filmy specjalnie w tej formie, żeby nie można było zrobić z nich użytku. Jeśli ktoś chce je obejrzeć w komputerze czy na telefonie, to wystarczy, że znajdzie moją stronę. Ma to związek z prawami producenckimi, ale nie tylko. Jestem tradycjonalistą i uważam, że filmy powinny być pokazywane w kinach albo w galeriach, które mają do tego odpowiednie warunki. Nie wyobrażam sobie, żebym mógł obejrzeć na

telefonie *Siódmą pieczęć* Bergmana. Wielkie kino czy muzykę klasyczną powinno się odbierać w takich warunkach, jakie wymyślił sobie autor. Natomiast jeśli pytasz, czy chciałbym być sławny przez swoje filmy, to obecny poziom popularności w zupełności mi wystarcza. Chciałbym robić filmy bezkompromisowe i tylko dla publiczności, która podziela moje myślenie. Sztukę robi się nie po to, żeby schlebiać czyimś gustom i umilać czyjeś życie, tylko po to, żeby ubogacić odbiorcę. Zawsze staram się otaczać mądrzejszymi od siebie ludźmi, oglądać sztukę, dzięki której mogę być mądrzejszy. Mieć coraz pełniejszy obraz o świecie, o czasach, o przemijaniu, o strukturze kosmosu, o tym, czy Bóg jest, czy go nie ma. W życiu szkoda czasu na pierdoły; nienawidzę sztuki, która stara się mi schlebiać. Moją ambicją jest stworzyć coś, czego nikt przede mną nie stworzył, choć być może jest to egocentryczne. To jest moje marzenie.

W dzisiejszej kulturze coraz trudniej jest być oryginalnym, sztuka w dużej mierze polega na cytacie, zapożyczeniu, remiksie.

Ale nagle wychodzi taki na przykład nasz polski Tomasz Stańko i po dwóch dźwiękach wiesz, że jest niepowtarzalny. Ludzie mi mówią, że poznają mnie po dwóch kreskach, tak że jest chyba nieźle.

Masz już jakichś naśladowców?

No pewnie, ale ja robię coraz lepsze rzeczy, a oni są za mną. Nie przejmuję się i uciekam do przodu. Często słyszę od młodych twórców, że ich marzeniem jest, żeby zrobić coś, co będzie się podobało i dobrze się sprzeda. Oczywiście też chcę sprzedawać, nie jestem altruistą, ale najważniejsze jest to, żeby robić sensowne rzeczy.

Planujesz bardzo daleko, w 2017 premiera Zabij to i wyjedź z tego miasta, w 2020 Mistrz i Małgorzata oraz projekt Na mój pogrzeb w czerwonej sukni przyjdź. Masz już zaplanowane całe życie czy jeszcze coś zostało?

Zaplanowałem sobie takie emocje i tematy, które chciałbym zawrzeć w formie filmowej. Oczywiście życie i sytuacja są dynamiczne, więc wszystko może się zmienić, mutować, modulować. Z jednej strony to jest próba uporządkowania sobie czasu przy takim nawale pracy, żeby robić w życiu to, co jest istotne. A w moim życiu najistotniejsze są moje filmy. Z drugiej strony może to jest trochę próba zaczarowania czasu. W filmie animowanym trzeba wszystko zaplanować; jedna sekunda to dwadzieścia

cztery albo dwadzieścia pięć klatek. Ja rysuję animacje osiem na dwanaście, to jest taki disneyowski standard, czyli osiem albo dwanaście rysunków na sekundę. Ale w moich filmach sceny są często wielopłaszczyznowe. Czasami praca nad jedną sekundą trwa nawet tydzień. Licząc wszystkie warstwy, w filmie może być nawet dwieście pięćdziesiąt tysięcy rysunków. Kiedy do studia przywieźli nam papier potrzebny do powstania tego filmu, to przyjechała cała furgonetka. Najlepiej ma literat, bo ma tylko laptop albo kartkę i długopis. Dlatego mieszkam na wsi i to wszystko spalam w kominku, bo co z tym robić?

Czy masz film marzeń, którego z jakichś powodów nie możesz dzisiaj jeszcze zrealizować, a który będzie mógł powstać w przyszłości?

Tak, to właśnie *Mistrz i Małgorzata*. Mam gotowe trzydzieści minut, Tomek Stańko nagrał mi przepiękną muzykę. Zawiesiłem pracę, bo bałem się i nadal się boję tego filmu. Zrobię go, tylko szukam optymalnego momentu. Mam pięćdziesiąt lat i kombinuję, kiedy będę jeszcze sprawny, a z każdym rokiem będę coraz mądrzejszy. Boję się tylko, żebym nie przelicytował, że będę jeszcze mądry, ale choroba mnie sparaliżuje i nie narysuję już *Mistrza i Małgorzaty*. Cały czas podświadomie odsuwam ten moment. Chcę zrobić Bułhakowa tak, że wszystkich porwie w kosmos, bo inaczej nie ma to sensu.

Jakie masz nadzieje związane z przyszłością animacji?

Mam marzenie, aby ludzie na świecie zaczęli traktować film animowany na równi z innymi filmami. To już się dzieje, są kina, m.in. w Nowym Jorku, które wyświetlają animacje w normalnym repertuarze. W Europie film animowany traktowany jest wciąż jako dziwoląg, na festiwalach filmowych jest to rodzaj ciekawostki, takiej kobiety z dwiema głowami. *Walc z Baszirem* tę ścieżkę już przetarł. Chciałbym, żeby to się zmieniło.

BIOGRAMY

ROMAN PAWŁOWSKI – publicysta, dramaturg, kurator teatralny, zastępca dyrektora artystycznego TR Warszawa. Zajmuje się problemami nowej dramaturgii i polityki kulturalnej, współpracuje z „Gazetą Wyborczą" i „Notatnikiem Teatralnym". Prowadzi autorskie warsztaty z pisania krytycznego i teatru dokumentalnego. W 2013 zadebiutował jako dramaturg dokumentalnego serialu teatralnego Jeżyce Story w Teatrze Nowym w Poznaniu (reż. Marcin Wierzchowski). W 2014 zrealizował wspólnie z Wojtkiem Ziemilskim spektakl Kosmologia rozdrażewska w ramach programu Wielkopolska. Rewolucje. Twórca koncepcji Festiwalu SOPOT NON-FICTION, poświęconego teatrowi dokumentalnemu. Jako kurator przygotował trzy edycje międzynarodowego festiwalu teatralnego Nowa Klasyka Europy w Teatrze im. Jaracza w Łodzi, na którym swoje spektakle prezentowali m.in. Alvis Hermanis, Robert Wilson, Krystian Lupa, Luk Perceval. Był także współautorem festiwalu „ДА! ДА! ДА! Współczesny teatr, dramat i performans z Rosji" w Warszawie (2013).

W latach 2008 – 2010 był współtwórcą i wykładowcą Szkoły Laboratorium Dramatu, pierwszej szkoły dramaturgicznej w Polsce, od 2013 prowadzi zajęcia w Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych w SWPS w Warszawie. Zredagował i wydał dwie antologie polskich sztuk współczesnych Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne (2003) oraz Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski (2006), które dały impuls do rozwoju nowej dramaturgii w Polsce. W latach 1994 – 2012 był dziennikarzem „Gazety Wyborczej", za swoje recenzje teatralne otrzymał Nagrodę im. Z. Raszewskiego dla najlepszego polskiego krytyka teatralnego. Absolwent teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Mieszka w Warszawie i w Tykocinie nad Narwią.

EDWIN BENDYK (1965) – dziennikarz, publicysta, pisarz, nauczyciel akademicki związany z Laboratorium Gospodarki Cyfrowej UW, gdzie tworzy program badawczo-rozwojowy „Miasto przyszłości", i Collegium

Civitas, w którym nadzoruje prace Ośrodka Badań nad Przyszłością. Kieruje działem nauki w tygodniku „Polityka”. Zajmuje się problematyką cywilizacyjną, kwestiami modernizacji, ekologii i rewolucji cyfrowej. Od 2010 roku wspólnie z Narodowym Centrum Kultury realizuje projekt badawczo-seminaryjny „Kultura i rozwój”; od 2005 roku w Centrum Nauk Społecznych PAN prowadzi seminarium o nowych mediach. Opublikował cztery książki: Zatruta studnia. Rzecz o władzy i wolności (W.A.B. 2002), Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci (W.A.B. 2004), Miłość, wojna, rewolucja. Szkice na czas kryzysu (W.A.B. 2009) oraz Bunt sieci (Spółdzielnia Pracy „Polityka” 2012). W 2014 roku opublikował wspólnie z Jackiem Santorskim i Witoldem Orłowskim książkę Jak żyć w świecie, który oszalał. Jest członkiem Polskiego PEN Clubu, uczestniczy w ruchu społecznym „Obywatele Kultury”.

ANNA DĄBROWSKA (1982) – filolożka, aktywistka. Ukończyła szkołę praw człowieka Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka i Instytutu Nauk Prawnych PAN. W latach 2005 – 2008 była związana z Ośrodkiem „Brama Grodzka – Teatr NN” i programem Akademia Obywatelska. Od 2005 roku działa w lubelskim Stowarzyszeniu Homo Faber, zajmującym się prawami człowieka, walką z dyskryminacją i działaniami integracyjnymi. Od 2011 roku jest jego prezeską. Koordynuje Program Integracja, którego celem jest wsparcie integracji młodych migrantów i migrantek przyjeżdżających do Lublina na studia. Jako trenerka prowadzi szkolenia z praw człowieka, antydyskryminacji, wrażliwości kulturowej. Z ramienia Homo Faber jest także członkinią Rady Programowej Sieci Organizacji Pozarządowych Przeciwko Handlowi Ludźmi, koordynowanej przez Fundację La Strada. Jako Latająca Animatorka Kultury Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę” jeździ po Polsce, wspomagając projekty koncentrujące się wokół tożsamości, pracy z trudną historią i powojennych migracji. Koordynuje także projekt pomocowy dla cudzoziemców mieszkających w Lublinie.

PIOTR CHOROŚ (1980) – politolog, założyciel Stowarzyszenia Homo Faber, w latach 2006 – 2008 jego prezes. Był członkiem zarządu Stowarzyszenia Amnesty International (w AI od 1999 roku), pracował także w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”, gdzie koordynował prace

Akademii Obywatelskiej. Trener umiejętności miękkich (prawa człowieka, gender mainstreaming, przeciwdziałanie dyskryminacji). Współpracownik Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka, Fundacji Feminoteka, Fundacji Fundusz Współpracy, Domu Współpracy Polsko-Niemieckiej. Od 2011 pracuje w Urzędzie Miasta Lublin na stanowisku głównego specjalisty ds. współpracy z organizacjami pozarządowymi.

PROF. DR HAB. JERZY HAUSNER (1949) – profesor ekonomii, wykładowca Akademii Ekonomicznej w Krakowie. W latach 1996 – 1997 był szefem doradców wicepremiera Grzegorza Kołodki w rządzie Włodzimierza Cimoszewicza, następnie pełnomocnikiem rządu ds. reformy zabezpieczenia społecznego i podsekretarzem stanu w Kancelarii Prezesa Rady Ministrów. Pełnił też funkcję społecznego doradcy prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego w ramach powołanego w 1996 roku zespołu doradców ekonomicznych. W październiku 2001 roku wszedł w skład gabinetu Leszka Millera jako minister pracy i polityki społecznej. Od stycznia 2003 roku minister gospodarki, pracy i polityki społecznej, a od czerwca 2003 roku także Wiceprezes Rady Ministrów. Firmował swoim nazwiskiem plan naprawy finansów publicznych (tzw. plan Hausnera). W rządzie Marka Belki (od maja 2004 roku do marca 2005 roku) piastował stanowisko wicepremiera i ministra gospodarki i pracy. Koordynował wówczas prace nad Narodowym Planem Rozwoju na lata 2007 – 2013. Był współautorem szeroko dyskutowanego planu reformy finansowania i zarządzania kulturą, przygotowanego na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku. Specjalizuje się w ekonomii politycznej oraz gospodarce i administracji publicznej. Jest autorem i współautorem ponad trzystu publikacji naukowych.

JOANNA HOŁDA – dr nauk prawnych (praca doktorska z obszaru prawa patentowego), autorka i współautorka publikacji m.in. z zakresu prawa własności intelektualnej, praw człowieka, prawa kultury i sztuki. Dyrektor Lubelskiego Instytutu Designu w Lubelskim Parku Naukowo-Technologicznym.

MONIKA KOSTERA (1963) – jest profesorem zwyczajnym na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

i profesorem na Uniwersytecie w Leeds w Wielkiej Brytanii oraz profesorem gościem na Uniwersytecie Linneusza w Szwecji, a także profesorem wizytującym na Uniwersytecie w Leicester i Uniwersytecie w Essex w Wielkiej Brytanii. Zajmuje się zarządzaniem humanistycznym, a w szczególności etnografią organizacji, samorządnością i pracą bez alienacji. Autorka i redaktorka naukowa trzydziestu czterech książek w języku polskim i angielskim opublikowanych m.in. przez takie wydawnictwa, jak Blackwell, Edward Elgar, PWN, oraz licznych artykułów naukowych w międzynarodowych czasopismach, m.in. „Organization Studies", „Journal of Organizational Behavior" i „Organizational Dynamics". Jest współredaktorem pism „British Journal of Management" i „Management Learning" oraz członkinią rady redakcyjnej jedenastu innych pism. Prowadzi badania terenowe w ramach projektu badawczego Unii Europejskiej na temat organizacji zorientowanych na wartości (value driven organizations).

WOJCIECH ORLIŃSKI (1969) – dziennikarz, publicysta, pisarz. Absolwent Wydziału Chemii na Uniwersytecie Warszawskim. Współzałożyciel wychodzącego w latach 90. pisma „Lewą Nogą". Od 1997 roku pracuje w „Gazecie Wyborczej", gdzie pisze o kulturze masowej i nowych mediach. Prowadzi blog Ekskursje w dyskursie (http://wo.blox.pl). Wydał m.in: Co to są sepulki? Wszystko o Lemie (Znak, 2007), Ameryka nie istnieje (Wydawnictwo Pascal, 2010), Route 66 nie istnieje (Wydawnictwo Pascal, 2012), Sztokholm Stiega Larssona (Wydawnictwo Pascal, 2013), Internet. Czas się bać (Wydawnictwo Agora 2013).

ADAM CHRZĄSTOWSKI (1968) – kucharz, współzałożyciel i szef kuchni restauracji Ed Red w Krakowie. Ukończył Wydział Filozofii na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Gotowania uczył się m.in. u Kurta Schellera w restauracji hotelu Bristol w Warszawie, prowadził dwie restauracje w Szanghaju. W latach 2007 – 2014 był szefem kuchni znanej krakowskiej restauracji Ancora, wielokrotnie wyróżnionej przez Michelina. Pełnił funkcję głównego konsultanta kulinarnego podczas Polskiej Prezydencji w Unii Europejskiej w 2011 roku. Pisze o gotowaniu do czasopisma „Food Service", współpracuje z organizacją Slow Food.

TOMASZ CYZ (1977) – krytyk muzyczny, reżyser, redaktor „Ruchu Muzycznego”. Dramaturg Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie za dyrekcji Mariusza Trelińskiego (2005 – 2006), współtwórca cyklu premier na Scenie Kameralnej pn. Terytoria. Autor libretta opery Fedra Dobromiły Jaskot. Publikował teksty o muzyce poważnej w „Zeszytach Literackich”, „Tygodniku Powszechnym”, „W Drodze”, „Didaskaliach”. W latach 2009 – 2013 był redaktorem naczelnym internetowego pisma kulturalno-literackiego „Dwutygodnik”. Jako reżyser operowy zadebiutował inscenizacją Rusałki Antoniego Dvořáka w Teatrze Wielkim w Łodzi (2010), wystawił też Maddalenę Sergiusza Prokofiewa w Teatrze Wielkim w Poznaniu (2011). Studiuje na Wydziale Reżyserii Dramatu warszawskiej Akademii Teatralnej.

ARTUR GANSZYNIEC (1977) – projektant gier. Z wykształcenia analityk danych, absolwent Szkoły Głównej Handlowej, pracował w reklamie i telekomunikacji, po czym trafił do branży gier wideo. Brał udział w produkcji dwóch części Wiedźmina, najbardziej znanej z polskich gier, jako główny projektant fabuły. Od 2010 roku pracuje jako projektant gier w firmie ATGames. Wykłada projektowanie gier na Politechnice Łódzkiej.

SZYMON HOLCMAN (1977) – absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Współwłaściciel publikującego komiksy wydawnictwa Kultura Gniewu. Przez ponad dziesięć lat związany był z firmą Gutek Film, gdzie zajmował się dystrybucją filmów. Pełnił również funkcję redaktora naczelnego katalogu festiwalu Nowe Horyzonty. Od 2014 pracuje w studiu animacji i postprodukcji Human Ark. Jest jurorem m.in. w komiksowych konkursach Muzeum Powstania Warszawskiego i Międzynarodowego Festiwalu Komiksu w Łodzi.

ANNA KUCZYŃSKA – projektantka mody, uczyła się projektowania w Accademia Internazionale D’alta Moda e D’arte Costume (KOEFIA) w Rzymie i École supérieure des arts et techniques de la mode (ESMOD) w Paryżu. Swoją markę buduje od 2000 roku, w 2007 roku otworzyła swój pierwszy butik w Warszawie. W kolejnych kolekcjach nawiązuje do ikon sztuki, filmu i popkultury, takich jak: Ingrid Bergman, Monika Vitti, Alain Delon, Patti Smith. Kolekcja Sacre du printemps z 2011 roku

odwoływała się do słynnego baletu Igora Strawińskiego, a kolekcja na wiosnę / lato 2014, zatytułowana Illuminate, była inspirowana twórczością Fridy Kahlo. Swoje projekty prezentuje w nietypowych wnętrzach, podkreślających styl ubrań: pokaz Gold Dust Woman miał miejsce w starym pałacu Marii Agapijew w Alei Szucha w Warszawie, pokaz Pinaty odbywał się w witrynie sklepu na Mokotowskiej i na ulicy, kolekcja Stromboli pokazywana była w klubie Syreni Śpiew. Jeden z jej pierwszych pokazów miał miejsce na parkingu podziemnym Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie na żywo freestajlował Kaliber 44. Obok ubrań projektuje także biżuterię i ceramikę. Jest autorką projektu kultowej torby Shanghai.

ROBERT KUŚMIROWSKI (1973) – artysta wizualny i performer, absolwent Instytutu Sztuk Pięknych UMCS w Lublinie. Przez krytyków nazywany geniuszem atrapy, tworzy prace, które są doskonałymi imitacjami rzeczywistych lub wyobrażonych przedmiotów, obiektów, dokumentów, wnętrz. Do najbardziej znanych należą: pijalnia wód z dawnych lat (Fontanna, 2003), pracownia artysty z czasów PRL (Double V, 2003), kopia cmentarza (D.O.M., 2004), wiejska studnia (Yes, I'm Wsiór, 2004), wagon towarowy (Wagon, 2006), bunkier z okresu II wojny światowej (Bunkier, 2009).

IGNACY KARPOWICZ (1976) – pisarz, felietonista. Autor sześciu powieści (Niehalo, Cud, Gesty, Balladyny i romanse, ości, Sońka). Laureat Paszportu „Polityki" 2010 za powieść Balladyny i romanse, nominowany wcześniej do tej nagrody za Niehalo (2006). Otrzymał cztery nominacje do Nagrody Literackiej NIKE za Gesty (2009), Balladyny i romanse (2011), ości (2014) oraz Sońkę (2015). Jest felietonistą „Charakterów", „Polityki" i „Dziennika Opinii" oraz recenzentem „Gazety Wyborczej".

ZBIGNIEW LIBERA (1959) – artysta wizualny. Jego prace – fotografie, filmy, instalacje, obiekty i rysunki – w przenikliwy i przewrotny sposób grają ze stereotypami współczesnej kultury. Prace wideo Libery z lat 80. (m.in. Obrzędy intymne i Perseweracja mistyczna) wyprzedziły o dziesięć lat falę „sztuki ciała". W połowie lat 90. zaczął tworzyć Urządzenia korekcyjne – obiekty będące przetworzeniem istniejących już produktów,

przedmiotów masowej konsumpcji. Projektował także przetworzone zabawki, prace odsłaniające mechanizmy wychowywania, edukacji i tresury kulturowej, z których najgłośniejszą stało się Lego. Obóz koncentracyjny. Od tego czasu jest też jednym z filarów sztuki krytycznej, również w sensie instytucjonalnym – cały czas blisko związany jest z środowiskami niezależnymi i sceną offową. W ostatnich latach zajmował się głównie fotografią, a szczególnie tym, jak media kształtują naszą pamięć wizualną i manipulują obrazem historii (serie prac Pozytywy i Mistrzowie). Jego debiutancki film fabularny Walser miał premierę na festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu w 2015 roku.

KRYSTIAN LUPA (1943) – reżyser teatralny, scenograf, grafik, prozaik. Autor wielogodzinnych, hipnotycznych przedstawień opartych na wielkiej literaturze dwudziestowiecznej: powieściach Roberta Musila, Alfreda Kubina, Hermanna Brocha, Thomasa Bernharda, których tematem jest duchowość współczesnego człowieka. Współtwórca krakowskiej szkoły reżyserii i mistrz całego pokolenia twórców, do którego należą m.in.: Piotr Cieplak, Anna Augustynowicz, Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie i PWST w Krakowie. Przez wiele lat był związany z krakowskim Starym Teatrem, gdzie powstały jego najważniejsze spektakle: Kalkwerk (1992), Lunatycy (1995 – 1998), Rodzeństwo (1996), Zaratustra (2005), Factory 2 (2008). Reżyserował też w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, gdzie wystawił m.in. spektakle według prozy Bernharda Wymazywanie (2001) i Na szczytach panuje cisza (2006) oraz dyptyk Persona. Marylin i Persona. Ciało Simone (2009 – 2010); w Teatrze Polskim we Wrocławiu zrealizował spektakle Immanuel Kant (1996), Prezydentki (1999), Kuszenie cichej Weroniki (2009) i Wycinka (2014), a w TR Warszawa Stosunki Klary (2003) i Miasto snu (2013). Reżyserował w teatrach w Niemczech, Hiszpanii, Rosji, Stanach Zjednoczonych i na Litwie. Opublikował swoje dzienniki: Utopia i jej mieszkańcy (1994), Labirynt (2002) oraz Podglądania (2003). Dwie ostatnie książki były nominowane do literackiej nagrody Nike. Jest laureatem najważniejszych polskich nagród teatralnych: Nagrody im. K. Swinarskiego (1998) i Nagrody im. L. Schillera (1992), a także Nagrody Krytyków Francuskich za obie części Lunatyków za najlepszy spektakl obcojęzyczny (1999); otrzymał także Austriacki Krzyż Zasługi (2001), Francuski Order

Sztuk Pięknych i Nauk Humanistycznych (2002) i Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski (2003).

PAWEŁ MYKIETYN (1971) – kompozytor muzyki współczesnej, autor muzyki teatralnej i filmowej, instrumentalista, wirtuoz klarnetu. Studiował kompozycję na Akademii Muzycznej w Warszawie. Debiutował utworem La Strada na Warszawskiej Jesieni w 1993 roku. Twórca zespołu muzyki współczesnej Nonstrom (1990 – 2005). Komponował dla takich solistów jak Elżbieta Chojnacka, Ewa Pobłocka, Andrzej Bauer. Współpracował z wybitnymi dyrygentami, m.in.: Jean-Paulem Dessy, Jackiem Kaspszykiem, Jerzym Maksymiukiem, Diego Massonem, Wojciechem Michniewskim, Reinbertem de Leeuw. Pisał muzykę na zamówienia festiwalu Warszawska Jesień, Teatru Wielkiego Opery Narodowej i dla zespołów: Belcea Quartet, Orkest de Ereprijs, Icebreaker, Kronos Quartet. W latach 1997 – 2001 był kierownikiem muzycznym Teatru Studio w Warszawie, a w 2008 roku objął to stanowisko w Nowym Teatrze. Stale współpracuje z Krzysztofem Warlikowskim, jest autorem muzyki do wszystkich jego przedstawień od 1996 roku (Warlikowski wyreżyserował także operę Mykietyna Ignorant i szaleniec według Thomasa Bernharda [2001]). W 2015 roku na zamówienie Festiwalu Malta napisał operę Czarodziejska góra według libretta Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk na podstawie powieści Thomasa Manna. Skomponował muzykę do filmów: Ono i 33 sceny z życia Małgorzaty Szumowskiej, a także Egoiści Mariusza Trelińskiego, Tatarak Andrzeja Wajdy i Trick Jana Hryniaka. Za muzykę do filmu Essential Killing Jerzego Skolimowskiego otrzymał prestiżową nagrodę Prix France Musique Sacem.

MARIA PESZEK (1973) – aktorka, piosenkarka, ukończyła Państwową Wyższą Szkołę Teatralną w Krakowie (1996). Debiutowała na scenie Teatru Słowackiego w Krakowie w spektaklu Sanatorium pod Klepsydrą według Brunona Schulza (scenariusz i reżyseria Jan Peszek). Występowała także na scenach Teatru Studio w Warszawie i Teatru Narodowego. Na 21. Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu w 2000 roku otrzymała nagrodę publiczności za piosenkę Jestem wiatrem, jestem burzą Mateusza Pospieszalskiego i Rafała Dziwisza. W 2005 roku ukazał się jej debiutancki album muzyczny Miasto Mania. Płyta powstała we współpracy

z Wojciechem Waglewskim oraz jego synami – Fiszem i Emade. Jest to zarazem ścieżka dźwiękowa multimedialnego przedstawienia o tym samym co album tytule. Płyta została wyróżniona dwoma Fryderykami w kategorii Nowa Twarz Fonografii oraz Produkcja Muzyczna Roku. W 2008 roku na rynek trafił nowy album wokalistki Maria Awaria. Projekt ukazał się w dwóch odsłonach – jako płyta i książka (Maria Awaria – Bezwstydnik). W 2012 roku ukazała się płyta Jezus Maria Peszek – najbardziej osobisty album w jej dorobku.

WERONIKA SZCZAWIŃSKA (1981) – reżyserka teatralna, dramaturżka, od 2015 kierowniczka artystyczna Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu. Ukończyła Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne na Uniwersytecie Warszawskim (2007), studiowała reżyserię dramatu na Akademii Teatralnej w Warszawie. Jest doktorantką Instytutu Sztuki PAN. W swoich spektaklach zajmuje się tematem pamięci i historii, a także problematyką feministyczną i genderową. Jako reżyserka zrealizowała m.in. Jak być kochaną na podstawie tekstu Agnieszki Jakimiak według opowiadania Kazimierza Brandysa i filmu Wojciecha Jerzego Hasa (Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie, 2011), Geniusza w golfie (Stary Teatr w Krakowie, 2014), Klęski w dziejach miasta Agnieszki Jakimiak (Teatr im. Bogusławskiego w Kaliszu, 2015). Była dramaturżką w spektaklach Bartka Frąckowiaka W pustyni i w puszczy. Z Sienkiewicza i innych (Teatr im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2011) i Komornicka. Biografia pozorna (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2012). Poza teatrami instytucjonalnymi zrealizowała spektakle Teren badań: Jeżycjada (Komuna Warszawa, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2014), re//mix Lidia Zamkow (Komuna Warszawa, 2012) i Re-Wolt Anny Wojnarowskiej (Instytut Teatralny w Warszawie, 2012). Współpracuje z pismami poświęconymi kulturze i sztuce, m.in.: „Dialogiem”, „Didaskaliami”, „Teatrem” i „Res Publicą Nową”. Jest jedną z założycielek powstałego w 2009 roku Forum Obywatelskiego Teatru Współczesnego – organizacji skupiającej reżyserów i dramaturgów młodszego pokolenia.

MAŁGORZATA SZUMOWSKA (1973) – reżyserka filmowa. W 1998 roku ukończyła Wydział Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, wcześniej przez dwa lata studiowała

historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Autorka sześciu pełnometrażowych filmów fabularnych: Szczęśliwy człowiek (2000), Ono (2004), 33 sceny z życia (2008), Sponsoring (2011), W imię… (2013) i Body / Ciało (2015); zrealizowała także kilka dokumentów i filmów krótkometrażowych. W roku 2001 została członkiem Europejskiej Akademii Filmowej. Za film Body / Ciało zdobyła główną nagrodę – Złote Lwy na 40. Festiwalu Filmowym w Gdyni w 2015 roku.

ALEKSANDRA WASILKOWSKA (1978) – architektka, której interdyscyplinarna działalność lokuje się pomiędzy architekturą, urbanistyką, sztuką i nauką. Projektuje instalacje w przestrzeni publicznej, budynki, aranżacje ogrodów i wnętrz, a także wystawy i eksperymenty o zasięgu społecznym. W 2003 roku uzyskała dyplom na Wydziale Architektury i Urbanistyki Politechniki Warszawskiej, a w roku 2005 dyplom z wyróżnieniem w École d'Architecture de Bretagne. Praktykowała w pracowni François Roche'a i Stéphanie Lavaux R & Sie(n) w Paryżu, zaś od 2007 roku prowadzi własne studio projektowe w Warszawie. Jest współzałożycielką kolektywu Meso (wspólnie z Angelique Chedemois i Tam-Kien Dongiem), zajmującego się m.in. problematyką miejskich systemów złożonych. Wykłada na studiach Sztuka / Przestrzeń Publiczna / Demokracja na SWPS, a także gościnnie m.in. w Architecture Foundation w Londynie i Chelsea College of Art & Design. Otrzymała wyróżnienia w konkursach na ogród Pontivy we Francji, modernizację placu Grzybowskiego w Warszawie oraz na projekt pawilonu informacyjnego dla Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie. W 2010 roku projekt Aleksandry Wasilkowskiej i Agnieszki Kurant Emergency Exit reprezentował Polskę na Biennale Architektury w Wenecji. Jest autorką scenografii teatralnych do spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego Życie seksualne dzikich (Nowy Teatr w Warszawie, 2011), Kronos (Teatr Polski we Wrocławiu, 2013) i Hamlet (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2015), a także do opery Marcina Stańczyka Solarize w reżyserii Garbaczewskiego (Teatr Wielki w Warszawie, 2015).

MARIUSZ „WILK" WILCZYŃSKI (1964) – reżyser animacji, performer. Według „New York Timesa" jeden z najważniejszych współczesnych twórców animacji artystycznej. Realizuje swoje animacje w oryginalnej,

wymyślonej przez siebie technice, stosuje osobliwy, nadrealny tok narracji, oparty na logice sennych skojarzeń. Do jego najważniejszych filmów należą: Nienawidzę (1999), Szop, Szop, Szop, Szopę… (1999), Wśród nocnej ciszy (2000), Mojej Mamie i sobie (2000), Śmierć na pięć (2002), Niestety (2004) i Kizi Mizi (2007). Miał retrospektywy m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (2007), National Gallery w Londynie (2007), Pretoria Art Museum w Pretorii (2007), National Museum of Brazil w Brasilii (2009), Anthology Film Archives w Nowym Jorku (2006) i w Babylon w Berlinie (2007). Pokazywał swoje filmy także m.in. w IFC Center w Nowym Jorku (2008), Lincoln Center w Nowym Jorku (2010), na Berlinale (2008) i Edinburgh Festival (2012). Realizuje też seanse animacji na żywo wyświetlane na wielkich ekranach, nazywane WILKANOC; zaprasza do nich muzyków, tworząc z nimi improwizowane spektakle. W pokazach udział brali m.in.: Paryska Orkiestra Kameralna, Tokijska Orkiestra Kameralna, L'Orchestre de Chambre de Geneve, orkiestra Sinfonia Varsovia, pianista Boris Berezovsky, Tomasz Stańko, Leszek Możdżer, Michał Urbaniak, Wojciech Waglewski, Voo Voo, Pink Freud, Fisz Emade, Pogodno, Małe Instrumenty. Wykładał animację klasyczną na Kunstuniversitat w Linzu (2003 – 2005) i na ASP w Łodzi (2003 – 2007), a od roku 2007 w łódzkiej Szkole Filmowej. Od 2009 jest doktorem sztuki filmowej. W 2014 otrzymał Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" przyznany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

[1] Instalacja została zdemontowana w sierpniu 2015 roku.

[2] Paweł Potoroczyn, *Nie ma miodu bez zapylania*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 15.

[3] Monika Kostera, *Occupy Management: Inspirations and Ideas for Self-Organization and Self-Management*, Routledge, Oxford 2014.

[4] *Sherlock Holmes and the Adventure of the Rational Manager: Organizational reason and its discontents*, „Scandinavian Journal of Management”, nr 28 /2, s. 162 – 172.

[5] W październiku 2015 roku Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej uznał za nieważną umowę Safe Harbor między UE a Stanami Zjednoczonymi z powodu niedostatecznej ochrony danych osobowych obywateli Unii w USA. Otworzyło to drogę do zakazu transferowania danych osobowych europejskich klientów Facebooka czy Google’a do USA.

[6] Ten plan został zrealizowany, premiera *Sońki* w reż. Agnieszki Korytkowskiej-Mazur odbyła się w marcu 2015 w Białymstoku.

===Lx4nFSQVI1BiVm5XbgQyBjFXZldjWmldZAc2BDUNPQk5WmpaOQw=

Redakcja: **IGOR STOKFISZEWSKI**
Opieka redakcyjna: **MACIEJ KROPIWNICKI**
Projekt okładki: **KATARZYNA BŁAHUTA**
Adiustacja i korekta: **ANNA PAPIERNIK** | **MONIKA PLES** | TESSERA.ORG.PL
Układ typograficzny: **MARCIN HERNAS** | TESSERA.ORG.PL
Skład i łamanie: **ANNA PAPIERNIK** | **MARCIN HERNAS** | TESSERA.ORG.PL

Zapisy rozmów z cyklu **BITWA O KULTURĘ. #PRZYSZŁOŚĆ** są dostępne na stronie: video.teatrstary.eu
Nadzór producencki: **KAROLINA ROZWÓD**, dyrektor Teatru Starego w Lublinie
Koordynacja projektu Bitwa o kulturę. #przyszłość: **MAGDALENA STĘPIEŃ**
Współpraca: **KATARZYNA MAZURKIEWICZ**

Zdjęcie na okładce: **DOROTA AWIORKO**
Zdjęcia w książce: **DOROTA AWIORKO**, z wyjątkiem zdjęć na s. 242, 442 (**WOJCIECH NIEŚPIAŁOWSKI**) i s. 310 (**MARCIN RYCZEK)**

Teatr Stary w Lublinie
ul. Jezuicka 18
20-113 Lublin
info@teatrstary.eu
www.teatrstary.eu

Wydawnictwo Krytyki Politycznej
ul. Foksal 16, II p
00-372 Warszawa
redakcja@krytykapolityczna.pl
www.krytykapolityczna.pl

Skład wersji elektronicznej: **MARCIN KAPUSTA**
virtualo
konwersja.virtualo.pl